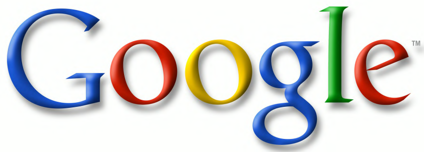
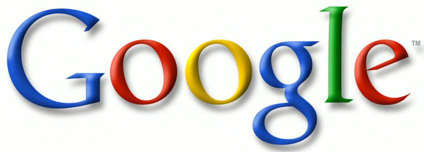



Google


PROPERTY OF THE
University of
Michigan
Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS

HISTOIRE

DE

LA CHANSON POPULAIRE

EN FRANCE

PARIS. TYP. DE E. PLON, NOURRIT ET Cie, RUE GARANCIÈRE, 8.

HISTOIRE

DE

LA CHANSON POPULAIRE

EN FRANCE

PAR

JULIEN TIERSOT

OUVRAGE COURONNÉ PAR L'INSTITUT

...A tout venant,
Je chantais, ne vous déplaise.



PARIS

LIBRAIRIE PLON
E. PLON, NOURRIT ET Cie
IMPRIMEURS-ÉDITEURS
10, rue Garancière

AU MÉNESTREL
HENRI HEUGEL
ÉDITEUR
2 *bis*, rue Vivienne

1889

Extrait du compte rendu de la séance publique annuelle de l'Académie des Beaux-Arts du samedi 31 octobre 1885 :

PRIX FONDÉ PAR M. BORDIN

L'Académie avait proposé, pour l'année 1885, le sujet suivant :

Des mélodies populaires et de la chanson en France, depuis le commencement du seizième siècle jusqu'à la fin du dix-huitième. En résumer l'histoire, en définir les caractères et les différentes formes au point de vue musical, et déterminer le rôle qu'elles ont joué dans la musique religieuse et dans la musique profane.

Huit mémoires ont été envoyés au concours.

L'Académie décerne le prix à M. Julien Tiersot, auteur du mémoire inscrit sous le n° 8 et ayant pour devise :

. . . . . . A tout venant,
Je chantais, ne vous déplaise.

Il ne nous est pas permis de joindre à cet extrait du compte rendu officiel de la séance de l'Académie des Beaux-Arts le texte du rapport de M. Léo Delibes, dont les conclusions avaient été acceptées à l'unanimité par la section musicale et votées de même par l'Académie. Bornons-nous à rappeler que parmi les réflexions, toutes flatteuses, présentées par le rapporteur, était exprimé le regret que la dernière partie du programme eût été traitée trop brièvement et manquât d'une con-

clusion. L'auteur, en effet, pressé par le temps, n'avait pas pu donner à cette partie tout le développement qu'il eût voulu.

Lui-même s'était convaincu en outre, au cours de cette première étude, que l'histoire de la chanson populaire et de son rôle dans la formation et le développement de l'art musical eût été incomplète s'il avait été obligé de s'en tenir exclusivement aux trois siècles mentionnés dans le programme de l'Académie : en effet, ce rôle est prépondérant surtout à une époque antérieure, au moyen âge.

Enfin, les études relatives aux traditions populaires, études auxquelles lui-même a pris une assez grande part par ses recherches personnelles, ayant depuis peu d'années pris une extension considérable et fait connaître un grand nombre de documents nouveaux, il aurait été mal venu de ne pas en profiter pour un ouvrage général.

En conséquence, il a cru devoir apporter à son premier travail d'importantes modifications. Il a développé quelques chapitres, notamment, dans la première partie, ceux des *Chansons narratives,* des *Chansons de métiers* et des *Chansons de fêtes,* et, dans la troisième, celui de *la Mélodie populaire et l'École du contrepoint vocal.* Il a, en outre, ajouté à cette troisième partie deux chapitres entièrement nouveaux : *La Mélodie populaire et les Chants latins du moyen âge* et *la Chanson populaire et la Monodie française;* il en a fait de même, dans la deuxième, pour l'important chapitre des *Origines et transformations de la chanson populaire*. Enfin, en manière de conclusion, il a terminé la troisième partie par un chapitre consacré à *la Mélodie populaire et l'Art musical au dix-neuvième siècle*, épuisant ainsi son sujet en le conduisant jusqu'à l'époque contemporaine.

C'est ce travail que nous présentons aujourd'hui au lecteur.

PRÉFACE

La Grèce avait exercé son influence souveraine sur la civilisation de l'antiquité tout entière. Créatrice, puis vulgarisatrice de tous les arts, elle les avait portés au plus haut point de perfection que le monde ancien ait connu, et avait répandu parmi tous les peuples civilisés les types accomplis de maturité sereine et de sobre élégance qu'elle avait produits. En musique, son influence fut considérable. Si imparfaitement que nous connaissions la musique de la Grèce antique, du moins les quelques fragments qui nous en restent s'éclairent d'une vive lumière à la lecture des textes littéraires. Par les classiques grecs, depuis Platon jusqu'à Lucien de Samosate, nous savons quels étaient les effets puissants et magiques, portés parfois jusqu'à l'enivrement et au vertige, de cette musique tour à tour noble et sensuelle.

Par Rome, devenue l'élève et l'imitatrice de la Grèce, l'influence de l'art grec s'exerça sur la plus grande partie de l'Empire romain. La culture grecque était si répandue en Italie, que Rome, au premier siècle de notre ère, était, selon le mot d'un historien moderne, une ville véritablement *bilingue*. Au siècle suivant, un César romain, Marc-Aurèle, devait écrire en grec, et en grec pur et exquis, ses admirables pensées.

Cette riche culture gréco-latine était au plus haut point florissante dans la Gaule romaine. Comme les autres arts, la musique se répandit dans cette contrée, et cela par le mode le plus efficace : les représentations théâtrales. Le goût des spectacles était vif dans les pays gallo-romains, et les pompes de la scène y atteignaient souvent un

éminent degré de splendeur. Il existait de grands théâtres dans toutes les cités opulentes : à Marseille, à Nîmes, Orange, Arles, Vienne, Lillebonne en Normandie, Trèves, Mayence, Cologne, etc. Au second siècle, une compagnie d'acteurs et de musiciens grecs, créée sous le patronage de l'empereur Adrien, la *Sainte et grande association voyageuse des artistes musiciens et acteurs de tout l'Empire,* dont les troupes étaient répandues sur tout le monde civilisé, depuis la Grande-Bretagne jusqu'aux confins de la Nubie et de l'Arabie, fit une « tournée artistique » dans les villes gauloises : elle a laissé des traces de son séjour à Nîmes et à Vienne en Dauphiné. Son répertoire théâtral, outre les scènes de tragédie jouées par un seul artiste, avait encore pour base des drames d'Euripide, touchants comme *Hécube,* ou brillants et étranges comme les *Bacchantes,* exécutés sans doute, en partie, avec leur musique primitive.

Plus tard, après la victoire du christianisme, l'influence de la musique de source grecque ne laissa pas de s'exercer encore, mais ce fut par un tout autre mode : par les chants liturgiques du nouveau culte. Mais les traditions du lyrisme antique étaient loin de subsister intactes dans ces mélodies inspirées d'un esprit si différent de l'idéal païen, d'origine hétérogène, d'ailleurs, les unes sortant des Églises grecques de l'Orient, les autres ayant été composées à Rome, sur des paroles latines, — en prose presque toujours, — d'autres provenant peut-être de la Judée, ou tout au moins modelant leur forme et leurs inflexions sur celles des mélopées des psaumes hébraïques. Il n'est pas jusqu'à la Gaule dont le chant ecclésiastique primitif n'ait présenté des particularités distinctives de celui des Églises d'Italie : dès avant Charlemagne, il est question chez les auteurs de notre pays d'un *goût national* qui se manifestait par un chant d'une forme particulière, le chant *gallican.* Charlemagne, voulant rétablir l'unité dans la célébration des cérémonies du culte, fit prévaloir le système romain, d'origine plus pure : ainsi les derniers vestiges de l'art antique, conservés dans le plain-chant, purent-ils, en plein moyen âge, s'implanter encore une fois sur le sol français.

L'invasion romaine fit enfin pénétrer dans le peuple gaulois une troisième forme lyrique, cette fois purement latine. Tandis que, dans les grandes villes de l'Empire, les représentants des classes riches

et éclairées n'avaient d'oreilles que pour les musiciens grecs, le peuple de Rome, les paysans des campagnes italiennes, les soldats des légions qui parcouraient l'Europe, fidèles aux traditions primitives de leur race, mettaient leurs plus vives jouissances artistiques à entendre et à chanter eux-mêmes des chansons cadencées suivant de tout autres principes que les poésies de Tibulle et d'Horace. On en chantait à Rome, — nous en connaissons, — le jour même où César, vainqueur des Gaules, entrait en triomphe dans la grande Cité. Les soldats romains apportèrent ces chansons populaires dans la Gaule latinisée : elles n'y pénétrèrent pas moins profondément que n'avaient pu faire des vers et des mélodies d'une facture plus savante et d'une origine plus relevée.

Cependant d'autres courants ne laissaient pas d'agir encore sur la Gaule. La conquête latine avait fortement pétri les races indigènes, mais elle n'avait pu les transformer entièrement, ni abolir, d'une manière absolue, leurs instincts originaux, leurs préférences primitives. Les caractères ethniques généraux avaient subsisté, et si bien qu'au troisième siècle un écrivain de l'Histoire Auguste peignait les Gaulois contemporains avec des traits qui auraient pu convenir pour représenter les Gaulois du temps de Brennus. Nul doute que les instincts artistiques particuliers à la race n'eussent subsisté aussi bien que les autres : de nos jours encore, l'influence de l'esprit celtique n'a pas complètement disparu ; on en retrouve des traces fréquentes dans les campagnes françaises, surtout dans les provinces qui ont conservé un peu du caractère des temps primitifs, comme la Bretagne. Les légendes, les contes et les chansons populaires d'origine celtique, conservés par la seule tradition orale, forment aujourd'hui le contingent, sinon le plus volumineux, du moins le plus caractéristique du répertoire de nos paysans.

Enfin, les invasions germaniques introduisirent à leur tour en Gaule des éléments nouveaux, en jetant dans la circulation les chants que les armées frankes et burgondes apportaient de leur patrie d'outre-Rhin. Tacite fait mention des sauvages chants de guerre dont les Germains s'excitaient les uns les autres dans les combats. Autour du roi Chlodovech, les guerriers franks chantaient, aux repas et dans

les assemblées guerrières, les chants épiques qui consacraient la mémoire de leur héros national Siegfried. Lors de la première bataille qui fut livrée en Gaule entre les Franks de Chlodion et les légionnaires d'Aétius, les Franks, campés sur une colline, célébraient les noces d'un de leurs chefs au son des chansons et des danses chantées en chœur : ces bruits révélèrent leur présence aux Romains ; ils furent surpris : leur goût pour une musique éclatante fut cause de leur première défaite.

C'est par ces divers élements fondus, combinés entre eux par une fréquentation incessante, par une mutuelle pénétration de plusieurs siècles, que fut formée la langue musicale qui devait, dans la suite des temps, prendre un si magnifique développement. C'est du mélange intime de quelques vénérables débris de l'art antique et des essais naïfs, des ébauches hésitantes et parfois informes des peuples venus les derniers, qu'est sorti l'art précis, riche et délicat qui devait régner postérieurement. Parmi ces premiers facteurs de notre musique moderne, tous n'entrent pas pour une égale part dans la combinaison : le plain-chant ne conserve qu'une très faible portion des éléments constitutifs de l'art lyrique des Grecs et des Latins, dont les traditions disparaissent à jamais avec l'avènement de l'esprit nouveau ; on ne saurait retrouver dans les chants celtiques de traces positives de l'art des bardes antiques, qu'on dit avoir été aussi un art savant et complexe : par contre, les matières les plus primitives et les plus incultes deviennent les agents les plus actifs de la création de la nouvelle langue musicale.

Et d'abord leur combinaison commence par se manifester sous la forme la plus rudimentaire et en même temps la plus spontanée de toutes les formes lyriques, celle de la chanson populaire.

Le plain-chant et la chanson populaire, telles sont les deux seules formes musicales qui furent cultivées en France pendant toute la plus grande partie du moyen âge.

Œuvre légère et cependant moins fugitive que beaucoup de productions d'un art plus avancé, la chanson est la première forme sous laquelle les peuples naissants ont conçu la poésie et la musique. Vers

et mélodies sont nés ensemble, d'une même inspiration, engendrés en quelque sorte l'un par l'autre et d'abord inséparables. Le vers n'est-il pas l'intermédiaire naturel entre la parole et le chant, lui qui possède de ce dernier l'élément vital par excellence, le rythme? Pris isolément, n'est-il pas, en vérité, comme une simple fraction détachée de ce tout qui devait être indissoluble, l'œuvre lyrique, union intime de la poésie et de la mélodie? Toute poésie primitive est chantée : c'est là un principe qu'on peut énoncer en toute assurance, et que nos chansons populaires, derniers vestiges de l'art pratiqué dans les temps les plus anciens par les hommes de notre race, corroborent pleinement.

De par sa nature, la chanson populaire est chose essentiellement impersonnelle. D'où sort-elle? Qui l'a faite? Quel est celui qui l'a chantée le premier? Problème que l'avenir résoudra peut-être, que nous nous efforcerons d'éclaircir de notre mieux, mais dont personne encore ne peut se vanter d'avoir trouvé la solution. Créée par quelque poète-musicien inconnu, obscur rapsode, barde ignorant des secrets qu'enseignent les maîtres, mais pénétré du sentiment profond de l'inépuisable nature, la chanson, à peine sortie de ses lèvres, va, court, passant de bouche en bouche, se transmettant à travers le temps et l'espace par la seule tradition orale, sans le secours d'aucune notation. Cette tradition se perpétue parfois indéfiniment, non sans être altérée par des additions et des variantes. Tel chant populaire qui a bercé notre enfance ou que nous entendons chanter par un paysan illettré, peut avoir une lointaine origine et être comme l'écho affaibli d'une antiquité reculée.

Ce mode de transmission est précisément cause de l'ignorance dans laquelle nous sommes des formes et des caractères exacts des chansons des premiers siècles de notre ère. Aucun texte, aucun chant de ce temps-là n'est venu jusqu'à nous : et comment en eût-il été autrement, quand la mémoire suffisait à conserver pendant de longues périodes ces produits de l'esprit populaire, ceux qui en étaient dépositaires étant d'ailleurs incapables de les écrire, tandis que ceux qui eussent pu le faire avaient pour eux le mépris et la haine qu'ont toujours eus pour ce qui est humble, naturel et nouveau les gens qui, préposés à la garde des traditions, prétendent diriger l'avenir en

voulant faire revivre un passé à jamais écroulé? Et cependant ce ne sont pas les documents qui manquent pour attester la vogue de ces chansons dans les temps les plus reculés de notre histoire. Les chroniques en sont pleines. Quant à des textes, il faut, pour en trouver quelques bribes, aller jusqu'à l'époque des premières tentatives faites en vue d'enrichir et régulariser les formules de l'art primitif, tentatives d'où sortirent, avec les trouvères et les troubadours, les premiers monuments de la poésie française. Les premières mélodies que nous connaissions par les manuscrits se rapportent à la même période et sont de provenance analogue : ce sont celles que les *déchanteurs* avaient employées dans leurs essais grossiers de primitif contrepoint. Malgré ces données éparses, il nous est impossible d'avoir une vue d'ensemble sur la chanson populaire en France avant le quinzième et le seizième siècle, époque où les collections manuscrites ou imprimées de chansons françaises se multiplient enfin. Nous assistons alors à l'épanouissement complet de l'art populaire. « Dans ce quinzième siècle, où fleurit l'*art et science de rhétorique*, dit M. Gaston Paris, qui s'ouvre avec Alain Chartier et se termine avec Crétin, où règnent sans partage la fatigante allégorie et la lourde imitation du latin, où Villon seul, suivi de loin par quelques disciples, fait descendre la muse de son estrade solennelle pour la mener, non aux champs, mais dans les rues boueuses de Paris, — une veine de poésie toute neuve, abondante, fraîche et savoureuse, vient à sourdre dans quelques provinces et à gazouiller doucement. C'est le vrai courant français qui s'échappe par une fissure, au lieu de se porter tout entier dans ces pompeuses machines où l'on en fait des jets d'eau et des cascades pour délecter les yeux des princes. Les *grandes eaux* poétiques de ce temps-là sont depuis longtemps taries; des machines bien plus artificielles et plus fastueuses les ont remplacées et sont détruites à leur tour; mais le léger filet d'eau qui s'est échappé au temps de Jeanne d'Arc court toujours, et l'on a toujours plaisir à boire dans le creux de sa main quelques gouttes de son eau limpide, qui brille gaiement au soleil parmi les herbes et le gravier. »

Nous retrouvons cette même chanson encore vivante à la fin de notre dix-neuvième siècle : humble, très simple, un peu sauvage, elle

se cache au fond de nos provinces, où nous irons l'étudier sur place. Elle nous étonnera d'abord, — elle en rebutera quelques-uns, — avec ses airs incultes, ses formes incorrectes et négligées. Ses vers sont d'un aspect absolument primitif. La rime y est inconnue : tout au plus est-elle remplacée par l'assonance, dernier reste des traditions de la versification du moyen âge. Les strophes affectent les formes les moins compliquées; elles se développent méthodiquement, sans hâte; avec leurs incessantes répétitions de vers et de refrains, parfois les couplets n'amèneront à chaque reprise qu'un vers nouveau. Mais, avec ses naïvetés d'expression, ses images enfantines, ses tournures rustiques, elle donne une exquise impression de nature. Sa phrase est courte et nette; le mot juste y ressort avec un éclat qu'envierait le vers le plus savant; et toujours une concision admirable, point de développement superflu : le récit va droit au but, par déductions logiques et naturelles, sans s'attarder à rien d'inutile; ou bien le sentiment s'exprime en des mots simples, mais profonds et pénetrants. Et sur ces vers sont d'admirables mélodies, comme eux simples et concises, mais d'une saveur intense et d'une inépuisable vitalité.

C'est l'étude attentive de ces œuvres du génie populaire de notre nation qui fera l'objet de ce livre.

Dans la première partie, nous examinerons tour à tour la chanson, dans son union intime de la mélodie et de la poésie, sous les différents aspects qu'elle affecte de préférence : chansons narratives, chansons d'amour, chansons de danse, berceuses, chansons de fêtes, chansons de métiers, cantiques, chants religieux ou nationaux, etc.

La deuxième partie, plus purement musicale et technique, traitera des différentes manières d'être de la mélodie populaire au point de vue des formes tonales et rythmiques, ainsi que de ses origines et de ses multiples transformations.

Enfin, dans la troisième partie, nous nous efforcerons de déterminer le rôle joué par la mélodie populaire dans la formation de la musique moderne et dans son évolution, depuis l'époque la plus reculée jusqu'à nos jours.

Nous avons, pour cette étude, puisé à toutes les sources que nous

avons crues capables de nous renseigner, depuis les manuscrits du moyen âge, les *chansons en parties* du seizième siècle, les livrets de chansons notées qui, très rares au dix-septième siècle, deviennent plus nombreux au dix-huitième, jusqu'aux publications récentes que l'étude méthodique des traditions populaires a, depuis un quart de siècle, multipliées chez nous. La volumineuse collection manuscrite provenant de l'enquête faite à la suite du décret de 1852, qui prescrivait la recherche des chansons populaires des provinces de France et leur groupement en un recueil général (collection conservée à la Bibliothèque nationale), nous a notamment fourni de copieux renseignements.

Mais les plus précieux et les plus exacts sont ceux que nous avons tirés de la tradition populaire elle-même. Nous avons, en effet, en vue de ce travail, exploré à fond plusieurs provinces où les souvenirs des chansons du temps passé sont restés vivants : la Bresse, la haute Bretagne et le Morvan, et, plus légèrement, mais cependant assez pour en avoir une idée générale, la Picardie, la Lorraine, la Franche-Comté, la Bourgogne et le Dauphiné. D'ailleurs Paris, la ville cosmopolite par excellence, est un pays de ressource pour des travaux de cette nature : sans nous déplacer autrement, nous y avons pu recueillir, de la bouche de provinciaux authentiques, de nombreux documents concernant, outre les provinces déjà citées, la basse Bretagne, la Normandie, le Berry, l'Auvergne, le Forez, les Cévennes, le Périgord, la Provence, la Corse, etc. D'obligeants correspondants nous ont encore fourni de précieux renseignements. Nous nous ferons un devoir de citer les noms de chacun, toutes les fois que l'occasion de faire usage de ces communications se présentera au cours de ce travail : que tous veuillent bien recevoir dès à présent nos sincères remerciements.

Grâce à ces documents, rassemblés et classés pour la première fois en une étude d'ensemble, nous espérons parvenir à donner une idée exacte et complète de nos chansons populaires, qui, tout en vivant d'une existence bien modeste, ne forment pas cependant la portion la moins intéressante ni surtout la moins durable de l'art de notre pays.

HISTOIRE

DE

LA CHANSON POPULAIRE

EN FRANCE

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE PREMIER

CHANSONS NARRATIVES, ÉPIQUES, LÉGENDAIRES ET HISTORIQUES.
LA COMPLAINTE

I

Les chansons furent longtemps les seules chroniques par lesquelles le peuple conserva les souvenirs du temps passé. Aux premiers siècles du moyen âge, tandis que les historiens consignaient en des écrits latins les événements relatifs à leur époque, le peuple, impuissant à les comprendre, oubliant bientôt jusqu'à leur langage, chercha à conserver dans sa mémoire les faits qui avaient le plus frappé son imagination à l'aide de vers dont la cadence se gravait aisément dans l'esprit, et qui, portés sur l'aile des sons musicaux, se transmettaient sans peine de génération en génération.

Qui eût voulu, lorsqu'il en était temps, reconstituer l'histoire avec de tels documents, serait à coup sûr arrivé à un résultat singulièrement fantaisiste. Car ce ne sont pas les faits les plus importants ni les plus authentiques qui frappent le plus les masses populaires : les événements d'un intérêt général leur échappent surtout, tandis que leur

attention se laisse absorber par les plus minces aventures et les moins fécondes en résultats.

L'imagination joua donc le rôle principal dans la composition de ces cantilènes populaires, où l'histoire et la légende vivaient en souveraines, celle-ci se substituant le plus souvent à celle-là. L'ancienneté de leur origine ne saurait être révoquée en doute : elle est attestée par plusieurs textes, déjà cités dans plus d'un ouvrage moderne en raison de leur grande importance philologique, et qui ne sont pas moins précieux en ce qui touche aux origines de notre langue musicale. Ils montrent surtout quelles étaient, dès ces siècles obscurs, la vitalité et la force de création artistique du peuple, considéré encore longtemps après comme une quantité négligeable, et dont cependant l'influence fut décisive sur l'évolution de l'art et la création des formes de l'art moderne.

Sans vouloir remonter à ce que les écrivains latins ont rapporté des chants des Gaulois et des Germains, nos communs ancêtres, nous savons, en effet, par les chroniqueurs que les chansons épiques étaient en grande faveur en France dès l'époque mérovingienne. Grégoire de Tours rapporte que, de son vivant même, le roi Clodovech était le héros des chansons que répétaient en chœur ses soldats et ses sujets[1]. Un historien du neuvième siècle, Helgaire, dans la *Vita sancti Faronis Meldensis episcopi*, nous a transmis deux strophes d'une chanson populaire du septième siècle célébrant la victoire remportée par Clotaire sur les Saxons en 622; ce chant, « *grâce à son caractère rustique*, volait presque sur les lèvres de tous : les femmes en formaient des chœurs en battant des mains[2] ». Les couplets cités sont en latin, mais, de l'avis des plus compétents, ce n'est pas là leur forme primitive : les strophes latines ne sont qu'une traduction d'une poésie populaire en langue vulgaire, qui serait ainsi antérieure de deux siècles aux plus anciens monuments connus de la langue romane[3].

Ces chants des batailles, lointains souvenirs du *bardit* des Germains, qui, au rapport de Tacite, animait les courages et faisait présager l'issue des combats[4], nous les retrouverons souvent. Si les documents qui les concernent sont rares, ils sont espacés de telle façon qu'ils nous font voir, pendant une longue suite de siècles, le genre se perpétuer sans discontinuité. C'est d'eux qu'il est question dans le passage d'Eginhard qui nous apprend que Charlemagne transcrivit de sa main

[1] Voy. Gaston Paris, *La poésie au moyen âge*, p. 75.

[2] « Ex qua victoria carmen publicum juxta rusticitatem per omnium pene volitabat ora ita canentium, feminæque choros inde plaudendo componebant. »

[3] Voy. de Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, p. 76.

[4] « Sunt illis hæc quoque carmina, quorum relatu, quem barditum vocant, accendunt animos futuræque pugnæ fortunam ipso cantu augurantur. » *Mœurs des Germains*, III.

les antiques chants barbares dans lesquels étaient célébrées les actions et les guerres des anciens rois[1]. Si lui-même, l' « Emperere magnes », ne fut pas de son vivant l'objet de chansons héroïques (on ne possède, en tout cas, aucune indication sur ce point), du moins les victoires de ses capitaines furent célébrées sans retard sur le même mode lyrique. « Quels chœurs de jeunes gens, dit en parlant de Guillaume duc d'Aquitaine un historien du douzième siècle, quelles assemblées du peuple, des guerriers surtout et des nobles seigneurs, quelles saintes veillées ne résonnent doucement et ne célèbrent, par les modulations des voix (*modulatis vocibus decantant*), quel héros et combien grand il fut[2] ! » Le peuple, les soldats, les seigneurs et les clercs chantant les vertus du noble duc Guillaume, peut-on concevoir une plus absolue popularité? Et Roland, le glorieux vaincu de Roncevaux, le héros qui, pendant si longtemps, surexcita au plus haut point l'imagination populaire et celle des écrivains, depuis celui qui composa une épopée fameuse pendant toute la fin du moyen âge jusqu'aux auteurs des romans de chevalerie du siècle de Louis XIV, ne sait-on pas qu'avant d'avoir inspiré le poëme de quatre mille vers connu sous le nom de *Chanson de Roland*, il avait été célébré maintes fois dans des cantilènes lyriques, courtes et faciles à retenir, que tout le peuple chantait[3]?

La chanson épique est, au moyen âge, la chanson populaire par excellence. Nul autre sujet ne convient mieux à l'esprit de la nation.

A côté d'elle cependant s'élève peu à peu un genre qui, tout en procédant moins directement du génie populaire, y va jeter toutefois des racines peut-être plus profondes et surtout plus tenaces. Tandis que le peuple chante la gloire de ses héros dans la seule langue qui lui soit familière, l'Église, pressentant là un mode de vulgarisation efficace, emprunta au peuple le procédé qui lui était propre, et, se l'assimilant, célébra de même les louanges de Dieu et des saints, qui sont ses héros à elle. Par un heureux hasard, les premières pièces en langue romane que les manuscrits nous aient conservées (à part le serment de Strasbourg) sont précisément de ces sortes de poésies : la *Cantilène de sainte Eulalie*, du neuvième siècle; la *Passion du Christ* et la *Vie de saint Léger*, du dixième; enfin, la *Vie de saint Alexis*, poëme plus développé et postérieur aux précédents, moins intéressant pour nous, par

[1] « Item barbara et antiquissima carmina quibus veterum regum actus et bella canebantur scripsit memoriæque mandavit. » Nous adoptons, pour ces derniers mots, l'interprétation de M. Ch. Nisard de préférence à celle de la plupart des traducteurs : « Il fit écrire *pour être transmis à la postérité*. »

[2] *Vita sancti Willelmi*. Voy. l'introduction à la *Chanson de Roland*, dans la classique édition de M. Léon Gautier.

[3] Voy. encore l'introduction de M. Léon Gautier, et celle du *Recueil de chants historiques français*, de Leroux de Lincy, p. xviii et xix.

conséquent. Nous aurons plus tard à revenir sur ces pièces : bornons-nous à constater à présent qu'elles sont uniformément composées de couplets, la première de deux vers, la seconde de quatre, la troisième de six, sans refrains; les vers de la *Passion* et de *Saint Léger* sont de huit syllabes. En remontant encore plus haut, nous remarquerons dans les hymnes latines de l'époque primitive la même division en couplets de quatre, six ou (plus rarement) trois vers composés d'un nombre de syllabes distribuées également ou symétriquement, et parmi lesquels domine la forme octosyllabique. Notons bien ces points : ils nous aideront à retrouver la filière suivie par plusieurs des chansons que nous étudierons dans la suite.

Enfin, les traditions de nos provinces vont nous fournir des documents dont quelques-uns, à coup sûr, ne nous transportent pas moins haut. La Bretagne a ses *gwerz*, dans lesquels sont traitées les légendes de la race celtique; la Flandre a des ballades dont le caractère farouche et primitif marque l'influence d'un tout autre esprit originel; enfin, dans celles des provinces de langue française où tout souvenir du passé ne s'est pas encore effacé, il est possible de retrouver, dans les veillées ou les réunions populaires, de belles complaintes dont l'accent et la forme sont de sûrs témoins d'une lointaine origine : débris vénérables et encore vivaces d'une littérature et d'un art disparus depuis longtemps des milieux polis par la civilisation.

Nous voyons donc, au cours même du moyen âge, à l'époque où la société, les mœurs, la langue sont en formation, trois genres de chansons narratives exister simultanément sur le sol français : chansons épiques, se rattachant surtout aux traditions des envahisseurs germaniques; cantilènes religieuses, composées par les clercs à l'imitation des précédentes; enfin, chants légendaires, sortant plus directement du génie du peuple.

Nous allons rechercher ce qui est advenu de ces trois genres, qui représentent les différents aspects de l'art primitif de notre pays.

II

Le premier, sous l'action du temps, se transforme, se développe, s'agrandit au point d'en être méconnaissable. Dès le onzième siècle, la cantilène est devenue poème; une nouvelle forme, un nouveau nom ont été créés : la *Chanson de geste*. Nous n'en aborderons pas l'examen dans ce chapitre; cet examen, cependant, ne devra pas être négligé

par nous, car les œuvres que l'on compte avec raison comme les premiers monuments de notre poésie nationale n'ont pas seulement un intérêt littéraire : l'histoire de la musique y trouve aussi son compte, car tous les poèmes du moyen âge, chansons de geste, fabliaux, lais, etc., étaient chantés.

En tout cas, il est un personnage, l'interprète naturel et inséparable de ces œuvres, qui nous appartient : c'est le *jongleur*, le premier type qui nous soit connu du chanteur populaire. Il courait le monde. Accueilli, invité par les seigneurs, il s'en allait de château en château, en tournée artistique, portant précieusement la geste dans sa mémoire, ou, s'il savait lire, muni d'un petit manuscrit de parchemin; en route, il s'arrêtait parfois sur la place publique des villes ou des villages, attirait la foule par quelques arpèges de sa *viele* ou violon primitif; puis, devant le peuple ravi, enthousiasmé, il chantait la gloire et les aventures du héros à la mode. Telles étaient les suprêmes jouissances littéraires et musicales du temps.

Nous le trouvons encore aujourd'hui, ce personnage né de la chanson et vivant d'elle, descendant dégénéré des diseurs de vers épiques. Mais ce ne sont plus les châteaux, ce ne sont ni les nobles ni les bourgeois qui l'accueillent; il n'a plus de chances de gain au centre des villes, où la musique et la poésie sont maintenant des arts transformés et cultivés partout. Seul, le jongleur, devenu chanteur de place publique, presque mendiant, est resté tel qu'autrefois. Il mène la même existence errante, courant les campagnes et les petites villes, se rendant dans les foires et autres agglomérations populaires. Il a un répertoire de chansons qu'il vend en petits cahiers imprimés : concession presque unique faite par lui au progrès des temps; lui-même les chante, s'accompagnant ou se faisant accompagner d'un instrument qui double sa voix et fait les ritournelles, généralement le violon, le *rebec* ou la *rote* du jongleur du douzième siècle.

Ce répertoire varie suivant les provinces, mais le fond en est à peu près invariable. Il y a d'abord la série des crimes célèbres, racontés avec des détails horrifiques et accompagnés de réflexions morales assurément d'un excellent conseil; puis les histoires romanesques, telles que *Geneviève de Brabant*, *Pyrame et Thisbé*, *Henriette et Damon;* enfin des sujets bibliques ou religieux, l'*Enfant prodigue*, la *Parabole du mauvais riche*, la Vie des saints, la *Passion*, etc.

Or, ces chansons, conçues sur un même type, se rattachent à une tradition dont nous avons entrevu l'origine : nous avons vu, dès le neuvième et le dixième siècle, des chansons en langue vulgaire, premiers monuments de ce qui devint dans la suite la langue française, célébrer la vie des saints ou la Passion du Christ; c'est à elles qu'il faut faire remonter le principe du genre dont les chanteurs ambulants

ont, dans certains pays, perpétué le souvenir; le terme générique par lequel on les désigne date de l'époque même de leur origine : c'est la complainte, le *planctus* des anciens écrivains religieux.

COMPLAINTE : c'est bien là le nom qui convient aux chansons du sombre moyen âge. Ce mot « se dit, dans le langage ordinaire, de certaines chansons ou cantiques populaires dont le sujet est ordinairement tragique ou pieux ». Telle est la définition du *Dictionnaire de l'Académie*. Littré en précise et en restreint le sens de la manière suivante : « COMPLAINTE, chanson populaire sur quelque événement tragique ou sur une légende de dévotion. »

La complainte, en effet, dans son acception vraiment populaire, est avant tout un récit : elle est le type de la chanson narrative triste et sérieuse. Employer son nom dans le sens d'élégie, de *déploration*, comme disaient les poètes du seizième siècle, est le détourner de sa véritable signification. Les auteurs du moyen âge, il est vrai, s'en servirent le plus souvent dans ce deuxième sens : on en trouve des preuves dans les écrits les plus anciens, depuis les manuscrits du neuvième siècle, d'où de Coussemaker a tiré le *Planctus Karoli*, le *Planctus Ugoni abbatis*, etc.[1], jusqu'à ceux du douzième, qui renferment les poésies bibliques d'Abailard : *Petri Abœlardi planctus; planctus Dinœ, filiœ Jacob ; planctus Jacob super filios suos; planctus virginum Israëlis super filiā Jephtœ Galaditœ*, etc. [2]. Mais si ces pièces montrent quelle fut l'importance de la complainte dans la littérature du moyen âge, elles ne touchent qu'indirectement à notre sujet, n'étant pas d'essence populaire, étant écrites en latin, enfin, perdant peu à peu leur caractère musical originel, jusqu'au jour où, passées de mode, elles disparurent complètement.

Il en fut tout autrement de la complainte religieuse en français. Faite pour le peuple, elle était répandue par des moyens beaucoup plus nombreux que ne l'est la véritable chanson populaire : celle-ci, en effet, ne connaît qu'un seul mode de transmission, la tradition orale. Dans le principe, les jongleurs religieux, rassemblant le peuple autour d'eux devant le porche des églises, à l'issue des offices; plus tard, les chanteurs ambulants; puis, encore après, les recueils imprimés par fascicules et vendus sur les places publiques; enfin l'imagerie populaire : tout cela fut mis au service de la complainte, qui se répandit ainsi de tous côtés. C'est pourquoi beaucoup de ces cantilènes ont pu se fixer dans la mémoire du peuple, bien que pour la plupart elles n'émanent pas directement de lui. Dans le recueil manuscrit de chan-

[1] DE COUSSEMAKER, *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, planches.

[2] LEROUX DE LINCY, *Recueil de chants historiques français*, t. I, introduction, p. VI. On trouve d'autres *planctus* du moyen âge dans la suite du même ouvrage, ainsi que dans les recueils d'Ed. DU MÉRIL, LENORMANT, KUNHOLTZ, Ch. NISARD, dans l'*Histoire littéraire de la France*, etc.

sons populaires rassemblées à la suite du décret du 12 septembre 1852 [1], recueil auquel nous aurons fréquemment recours, les séries intitulées : *Légendes, Vies des saints, Miracles, Complaintes*, renferment un grand nombre de ces chansons de toute provenance, conservées jusqu'à notre temps par la seule tradition orale. Telles sont les légendes de *Jésus-Christ et les deux hôtesses*, celles de *Marie-Magdeleine*, de *Sainte Marguerite*, la *Complainte des trois petits enfants* et celle de *Saint Nicolas*, dont certains traits poétiques sont si heureux. La prière provençale intitulée *Leis gracis des meissouniers* [2] est purement et simplement une complainte, en mode *hypodorien* (premier ton du plain-chant), racontant les bibliques mésaventures d'Adam et d'Ève. Les recueils citent encore la *Légende de Jésus-Christ*, populaire également en Provence [3] et dans le Berry [4], en Bresse [5], en Picardie [6], Armagnac et Agenais [7], et sans doute encore dans bien d'autres provinces. C'est la parabole du mauvais riche mise en chanson : le bon Dieu, déguisé en mendiant, a frappé à la porte d'un château; il demande qu'on lui fasse la charité des miettes qui sont sur la nappe; mais le seigneur refuse : les miettes sont pour ses petits chiens blancs.

Mes petits chiens me prennent des lièvres,
Et toi, tu ne m'en prends point.

La châtelaine, plus compatissante, laisse entrer le mendiant, lui fait place devant la cheminée, lui donne sa propre assiette et porte une lumière devant lui pour le mener coucher.

Tout en entrant dans la chambre,
Elle fut toute illuminée :
— Oh! dites-moi donc, bon pauvre,
D'où vient cette clareté?
— Ce sont vos bonn's œuvres, madame,
Qui sont partout épanchées.

Quant à votre mari, madame,
Il *mourira* cette nuit;
Quant à votre mari, madame,
Son âme ira en enfer [8].

Sous le couvert de la complainte religieuse, et exactement dans le

[1] *Poésies populaires de la France*, manuscrit de la Bibliothèque nationale, 6 vol. (Nouv. acq., 3338 à 3343.)
[2] Damase Arbaud, *Chants populaires et historiques de la Provence*, t. I, p. 1.
[3] *Ibid.*, p. 59.
[4] Manuscrit de la Bibliothèque nationale.
[5] *Ibid.*, et Charles Guillon, *Chansons populaires de l'Ain*, p. 9.
[6] *Chansons populaires des provinces de France*, par MM. Champfleury et Weckerlin, p. 5.
[7] J. F. Bladé, *Poésies populaires en langue française recueillies dans l'Armagnac et l'Agenais*, p. 21.
[8] Version de l'Ain, *ouvr. cit.*, p. 59.

même style, ont été créées aussi un certain nombre de complaintes romanesques : nous avons cité déjà *Henriette et Damon, Geneviève de Brabant, Pyrame et Thisbé,* comme les types du genre. Les sujets bibliques aussi sont largement représentés : *Joseph vendu par ses frères, Judith et Holopherne,* etc.; l'*Enfant prodigue,* dont Leroux de Lincy a trouvé l'indication dans un chansonnier du temps des guerres de religion [1]; le *Juif errant,* encore un autre type, et non le moins caractérisé. La version encore populaire de cette complainte ne remonte pas plus haut que la fin du dix-septième siècle, dit le bibliophile Jacob [2]; mais, ajoute-t-il, l'air en est bien plus ancien que les paroles. Déjà, sur la même légende, une autre *complainte en forme et manière de chanson* avait été faite au commencement du même siècle et se chantait sur l'air des *Dames d'honneur.*

Mais, de tous les sujets religieux chers aux chanteurs populaires, le plus souvent exploité, celui qui a été traité partout, de mille et mille façons, cela, sans doute, depuis les siècles les plus reculés de l'ère chrétienne, — sujet inépuisable, en vérité, et sur lequel les plus grands maîtres, à commencer par Sébastien Bach, ont écrit leurs chefs-d'œuvre, — c'est la Passion.

N'avons-nous pas vu déjà qu'un des plus anciens monuments de la langue romane, d'où est sorti le français, était précisément un chant sur la Passion du Christ? Or, au dix-neuvième siècle, nous trouvons encore dans la tradition populaire des chants comme les suivants, choisis parmi un grand nombre d'analogues :

Version flamanae.

A - cou - tez to c'que j'vas vous di - re,

C'né nié nou - viau, c'né nié pou' ri - re,

D'not' Sei - gneur Jé - sus c'est l'mar - ty - re [3].

[1] *Chants et chansons populaires de la France,* par Du Mersan, t. III.

[2] *Id., ibid.*

[3] Entendu par Fétis dans son enfance et noté dans son *Histoire générale de la musique,* t. V, p. 34.

Version bas normande.

Assez lent.

Or ap - pro - chez, pe - tits et grands, Et ve - nez pour en - ten - dre La Pas - si - on de Jé - sus-Christ — Qui fut triste et san - glan - te [1].

La première de ces deux mélodies a toute l'allure des plus anciennes hymnes de la liturgie; la forme des couplets (trois vers de huit syllabes) procède aussi de ce même genre de productions. Pour la deuxième complainte, la mélodie, marchant toujours sans s'interrompre, sans conclure d'une façon parfaitement nette, se rapproche plutôt des formules mélodiques sur lesquelles se chantaient au moyen âge les poésies narratives en langue profane, comme le fabliau d'*Aucassin et Nicolette* ou les chansons religieuses connues sous le nom d'*épîtres farcies*. Notons encore un trait commun entre ces mêmes poèmes et nos deux complaintes : la formule initiale, variante du vers traditionnel : « Écoutez tous, petits et grands », se rencontre aussi bien dans les uns que dans les autres. Les couplets de la complainte normande sont composés de vers de huit et six syllabes se succédant de deux en deux, forme qui paraît avoir été celle de l'ancienne versification, antérieure à celle des chansons de geste [2]. D'autre part, la division de la poésie en couplets de quatre vers égaux, forme qui est celle de la *Passion* romane du dixième siècle, est également usitée dans la complainte (nous en trouverons bientôt des exemples); elle l'est moins cependant que celle de six vers qui a été signalée dans l'autre pièce du dixième siècle, la *Vie de saint Léger*. Celle-ci surtout domine dans les complaintes d'origine moderne. C'est celle de la complainte du *Juif errant*, dont la forme connue aujourd'hui date, avons-nous dit, du dix-septième siècle; c'est celle aussi d'une autre chanson, non moins connue, peut-être davantage, et qui reste aujourd'hui comme le type du genre : la

[1] Jean FLEURY, *Littérature orale de la basse Normandie*, p. 219.
[2] J. FLEURY, *loc. cit.*, p. 220.

Complainte de Fualdès, puisqu'il faut l'appeler par son nom! Nous ne retrouvons ces formes régulières dans aucune chanson populaire autre que la chanson narrative (si ce n'est peut-être dans quelques chansons d'amour); partout ailleurs nous verrons le refrain, élément que nous n'avons pas encore vu apparaître, prendre une place de plus en plus considérable.

Enfin, l'influence du chant sacré du moyen âge se montre avec la même évidence dans la complainte. Il nous a suffi, pour le démontrer, de citer la version flamande de la *Passion* qu'on a lue ci-dessus. Déjà auparavant nous avions cité au passage une complainte provençale appartenant au premier ton du plain-chant; le même mode apparaît encore dans la légende picarde de Jésus-Christ et du mauvais riche, et aussi dans la mélodie massive, aux contours grossièrement accentués, de la *Complainte de Fualdès,* dont le nom, en un tel sujet, s'impose à tout moment avec une persistance regrettable. On aurait tort, d'ailleurs, de vouloir l'éliminer systématiquement d'une étude sérieuse; car, si les paroles en sont ridicules, la mélodie, beaucoup plus ancienne (déjà connue au siècle dernier sous le nom d'*Air du maréchal de Saxe*), est, nous le répétons, par sa forme et son caractère, l'un des types les plus marqués du genre.

Au reste, non seulement le plus grand nombre des airs de complaintes sont, par une influence plus ou moins directe, inspirés, imités des chants ecclésiastiques, mais encore il est de nombreuses chansons narratives du même groupe dont les mélodies ne sont autres que les chants liturgiques eux-mêmes. C'est ainsi qu'en Provence nous voyons que *la Passien de Nouestre Seignour* se chante sur l'air *doou Vexilla regis* ou sur celui *doou Pange lingua soulemnel*[1]. A l'autre bout de la France, ce sont des complaintes flamandes qui prennent pour thèmes mélodiques les chants du *Miserere* du 6e et du 8e ton[2]. Combien de complaintes, sérieuses ou satiriques, ne chante-t-on pas sur l'air de l'hymne de Pâques : *O filii?* Et nous pourrions considérablement multiplier les exemples. Sans doute ces singuliers mélanges, cette union factice d'éléments disparates furent les principales causes de la décadence de la complainte, genre factice, bâtard, semi-religieux et semi-laïque, prédestiné par son origine à tomber sous les railleries dont, au siècle de Voltaire, il devait être fatalement l'objet.

[1] Damase ARBAUD, *Chants populaires de la Provence*, t. I, p. 40 et 47.

[2] *La mort de Jésus* et *Caïphas*, dans les *Chants populaires flamands*, recueillis par Adolphe LOOTENS et J. M. E. FEYS, nos 24 et 25.

III

Tandis que la chanson narrative, transformée, magnifiquement agrandie, s'élevait aux proportions du poème épique; que, d'autre part, soumise à une influence étrangère à sa nature, elle vivait sans éclat jusqu'au jour où, dépouillant jusqu'à son caractère essentiel, elle devenait satirique et burlesque, au fond des campagnes, au contraire, elle se conservait à merveille sans rien perdre de sa vitalité, de sa jeunesse et de sa fraîcheur. Nous l'avons dit, on retrouve encore dans la plupart de nos provinces les récits légendaires ou romanesques du temps passé, petits poèmes touchants et naïfs qui, de bouche en bouche, ont traversé les siècles, et parfois encore, même à notre époque blasée, savent émouvoir leurs auditeurs.
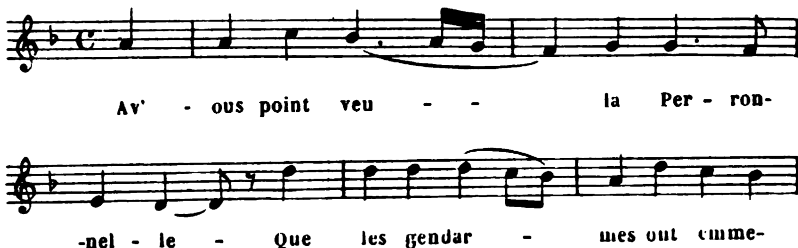
Malgré son étymologie latine et l'usage spécial qui en a été fait, le nom de *complainte* est encore celui qui nous paraît devoir être adopté pour ce nouveau groupe de chansons narratives. Nous rejetons surtout le titre de *ballade*, qui, autrefois, appartenait à un genre de chanson de danse, la *ballata* italienne, venue en France par la Provence, et qui, plus tard, servit à désigner une forme de poésie fort remarquable, à coup sûr, mais qui n'a rien de populaire. En Corse, on désigne parfois sous le nom de *ballata, ballatella,* un genre de chansons nullement narratif, appelé plus communément *vocero,* et que nous étudierons plus loin. Le nom de ballade, dans l'acception qu'il a aujourd'hui, n'est guère connu en France que depuis le commencement de ce siècle; il a été surtout mis à la mode par les romans de Walter Scott. Il ne saurait donc désigner en aucune façon un groupe de chansons existant chez nous depuis les siècles les plus reculés.

Chose singulière : tandis que ces chansons narratives, romanesques ou légendaires, sont véritablement les plus beaux ornements des recueils modernes, on n'en trouve pour ainsi dire pas dans les publications des derniers siècles. Seuls les plus anciens manuscrits donnent quelques *romances* où l'on reconnaît déjà, dans la langue du douzième siècle, des sujets de chansons que la tradition populaire a conservés[1]. Mais il n'y en a presque pas de trace dans les publications de de Coussemaker, qui embrassent la plus grande partie du moyen âge : presque toutes les chansons qu'il reproduit d'après les
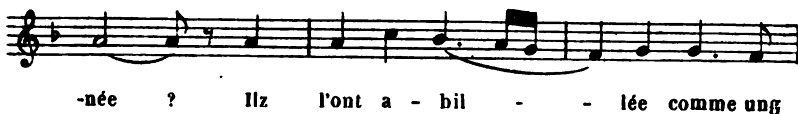
[1] Voy. K. Bartsch, *Romances et pastourelles des douzième et treizième siècles.*

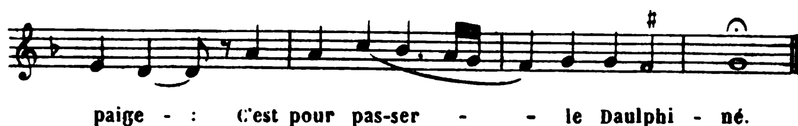
manuscrits sont des chansons satiriques, des chansons d'amour et des pastourelles. Ces dernières remplissent à peu près exclusivement les chansonniers du treizième au seizième siècle; à la fin de ce dernier apparaissent, dans des livrets sans musique, quelques rares complaintes populaires; puis, plus rien dans les publications similaires du dix-septième siècle; moins encore dans les volumes avec musique publiés chez les Ballard au siècle dernier : il faut aller jusqu'au *Barzaz-Breiz* pour retrouver l'accent de nos antiques chansons légendaires. Sans doute, avant notre temps, celles-ci ne paraissaient pas dignes d'attirer l'attention des lecteurs, qui n'hésitaient jamais à leur préférer quelque refrain grivois, une ronde ou une chanson à boire.

Toutefois, s'il est vrai que c'est l'air qui fait la chanson, nous allons trouver dans une pièce célèbre un type de la complainte des siècles passés : c'est la chanson de la *Péronelle*, qui fut extraordinairement populaire pendant plusieurs siècles, car non seulement on en trouve le texte dans les chansonniers du quinzième, du seizième et du dix-septième siècle [1], mais encore le nom de son héroïne a passé dans le langage courant. Si, par le sujet, elle ne répond pas absolument à la définition du genre, du moins elle lui appartient par l'esprit, par la forme de la poésie (puisqu'elle se compose, comme les plus anciennes complaintes, de couplets de deux vers, sans refrain), enfin et surtout par l'accent de la mélodie.



[1] Les paroles et la musique de cette chanson se trouvent dans les *Chansons du quinzième siècle*, publiées d'après le manuscrit français 12744 de la Bibliothèque nationale par M. Gaston Paris, musique notée par M. Gevaert, n° xxxix. M. Gaston Paris en signale des fragments imprimés dans la *Farce de Calbain*, au seizième siècle, et la *Comédie des chansons*, au dix-septième, et le nom mentionné par Rabelais, au V[e] livre de *Pantagruel*, ainsi que dans une pièce du seizième siècle (*Poésies françaises*, t. VIII, p. 303). Ajoutons que la poésie se trouve également imprimée dans *La fleur des chansons amoureuses où sont comprins tous les airs de court, recueillis aux cabinets des plus rares poètes de ce temps*, Rouen, Adrian de Launay, 1600, et un fragment de la mélodie dans le *Paragon des chansons*. Lyon, Jacques Moderne, 1538, tiers livre, f° 2. Il sera plus longuement parlé de la mélodie dans la deuxième et la troisième partie de cet ouvrage.





I

Av'ous point veu la Perronnelle
Que les gendarmes ont emmenée?

II

Ilz l'ont abillée comme ung paige :
C'est pour passer le Daulphiné.

III

Elle avoit troys mignons de frères
Qui la sont allez pourchasser.

IV

Tant l'ont cherchée que l'ont trouvée
A la fontaine d'un vert pré.

V

« Et Dieu vous gard', la Perronnelle!
Vous en voulez point retourner? »

VI
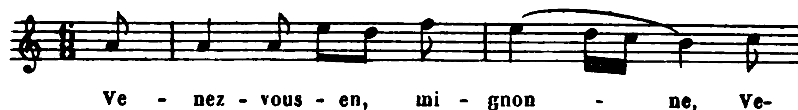
« Et nenny vraiment, mes beaulx frères:
Jamès en France n'entreray.
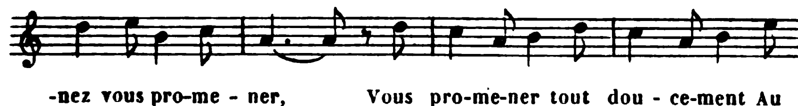
VII

« Recommandez-moy à mon père
Et à ma mère, s'il vous plaist. »

Cette forme de la complainte, cet accent triste et langoureux de l'air semblent s'être imposés si fortement au sujet, que nous les retrouvons dans une chanson encore populaire aujourd'hui dans nos provinces, et qui, pour le développement de la poésie, procède évidemment de la *Péronelle :* ses couplets de six vers, sans refrain, appartiennent encore à la forme de la complainte.

Assez lent.







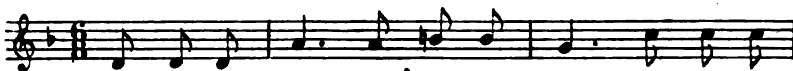


« Venez-vous-en, ma fille,
Venez à la maison.
— Ho! non, papa, ho! non, maman.
J' suis fille abandonnée
Avec ces quat' jolis soudeux
Soudeux d'haricots vères (verts).

« Si vous pensez, ma mère,
En passant par Pleumeure,
Vous donnerez mes compliments
A mes amis, à mes parents,
Aux garçons du village
Qui n'ont pas eu le bonheur
D'avoir mon cœur en gage [1]. »

Mais qu'est-il besoin de textes ou de manuscrits lorsqu'on se trouve en présence d'une œuvre du génie populaire telle que la chanson que voici?

Grave.







I

Quand Jean Renaud de guerre r'vint,
Tenait ses tripes dans ses mains.
Sa mère à la fenêtre en haut :
« Voici venir mon fils Renaud. »

II

« Bonjour, Renaud, bonjour, mon fils,
Ta femme est accouché' d'un fils.
— Ni de ma femm', ni de mon fils
Je ne saurais me réjouir.

III

« Que l'on me fass' vite un lit blanc
Pour que je m'y couche dedans. »
Et quand ce vint sur le minuit,
Le beau Renaud rendit l'esprit.

IV

« Dites-moi, ma mère, ma mie,
Qu'est-c' que j'entends pleurer ici?
— C'est un p'tit pag' qu'on a fouetté
Pour un plat d'or qu'est égaré.

V

— Dites-moi, ma mère, ma mie,
Qu'est-c' que j'entends coigner ici?
— Ma fille, ce sont les maçons
Qui raccommodent la maison.

VI

— Dites-moi, ma mère, ma mie,
Qu'est-c' que j'entends sonner ici?
— C'est le p'tit Dauphin nouveau-né
Dont le baptême est retardé.

[1] E. ROLLAND, *Chansons populaires*, t. I, p. 137, chanson recueillie aux environs de Lorient.

VII

— Dites-moi, ma mère, ma mie,
Qu'est-c' que j'entends chanter ici?
— Ma fille, c' sont les processions
Qui font le tour de la maison.

VIII

— Dites-moi, ma mère, ma mie,
Quell' robe mettrai-je aujourd'hui?
— Mettez le blanc, mettez le gris,
Mettez le noir pour mieux choisi.

IX

— Dites-moi, ma mère, ma mie,
Qu'est-c' que ce noir-là signifie?
— Tout' femme qui relèv' d'un fils
Du drap de saint Maur doit se vêti.

X

— Dites-moi, ma mère, ma mie,
Irai-je à la messe aujourd'hui?
— Ma fille, attendez à demain,
Et vous irez pour le certain. »

XI

Quand ell' fut dans les champs allée,
Trois p'tits garçons s' sont écriés :
« Voilà la femm' de ce seigneur
Qu'on enterra hier à trois heures. »

XII
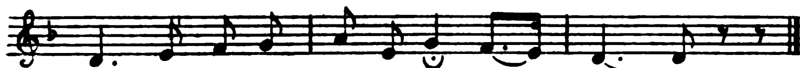
Quand ell' fut dans l'église entrée,
D' l'eau bénite on y a présenté;
Et puis, levant les yeux en haut,
Elle aperçut le grand tombeau.

XIII

« Dites-moi, ma mère, ma mie,
Qu'est-c' que c' tombeau-là signifie?
— Ma fille, je n' puis vous l' cacher,
C'est vot' mari qu'est trépassé.







XIV

« Renaud, Renaud, mon réconfort,
Te voilà donc au rang des morts!
Divin Renaud, mon réconfort,
Te voilà donc au rang des morts! »

XV

Elle se fit dire trois messes,
A la première, ell' se confesse,
A la seconde, ell' communia,
A la troisième, elle expira[1].

[1] *Poésies populaires de la France*, manuscrit de la Bibliothèque nationale, t. III, p. 100, version de la Normandie. Cette chanson est si universellement répandue dans nos provinces que, pour ne pas charger ces notes outre mesure, nous ne chercherons même pas à en indiquer les variantes connues; il faudrait citer le plus grand nombre de nos recueils provinciaux, de nombreux périodiques, tels que la *Romania*, la *Revue critique*, la *Revue des traditions populaires*, *Mélusine*, etc., une partie du troisième volume de la collection manuscrite de la Bibliothèque nationale, etc. Nous-même en connaissons plusieurs inédites. Bornons-nous à dire qu'on en retrouve également des traces en Espagne, Italie, Suède et Norvège,

N'est-ce pas, en vérité, une œuvre de haute valeur, un véritable poème, que cette complainte où le récit se déroule si simplement et en même temps d'une manière si pathétique, et où, malgré les altérations que la transmission orale a fatalement introduites dans le texte, on trouve une poésie si intense, un sentiment si noble et si élevé? Et la mélodie, n'est-elle pas aussi d'une beauté d'expression qui la rend digne d'être associée à de telles paroles? Elle se pose d'abord grave et sombre comme un chant d'Église, sans raideur toutefois, et va se répétant de couplet en couplet en suivant, note par note, le développement du récit; puis, vers la fin, un nouveau chant apparaît; par deux fois il module la plainte suprême de l'épouse; il s'arrête enfin : la complainte s'est achevée sur cet épisode musical imprévu, qui, rompant la monotonie des couplets précédents, ranimant l'attention, forme pour la chanson la conclusion la plus expressive et la plus touchante [1].

La *Chanson de Renaud* est d'ailleurs considérée depuis longtemps comme le type classique de la chanson populaire.

Mais il en est bien d'autres qui portent en leur texte même les marques d'une pareille ancienneté et d'une popularité peut-être antérieure au succès des premières œuvres de notre littérature savante. Telle est, par exemple, une chanson connue sous des noms divers dans nos diverses provinces : *Germine* dans l'Ile-de-France [2] et la Lorraine [3], *Jousseaume* dans le Poitou [4], la *Pourcheireto* (la *Porcheronne*) en Provence [5], l'*Épouse du croisé* ou les *Deux frères* en Bretagne [6], etc. C'est l'histoire du chevalier qui, parti pour la guerre, a confié sa femme aux soins de son frère, ou plus communément de sa mère :

Il n'était pas encore bien loin du manoir que déjà son épouse essuyait plus d'un dur propos.

— Jetez là votre robe rouge et prenez-en une blanche et allez à la lande garder les troupeaux.

et qu'on s'accorde à en considérer les multiples leçons comme des variantes d'une version primitive dont les recherches des savants ont, autant qu'il se pouvait, établi l'origine celtique. Voy. notamment un article de M. Gaston PARIS, dans la *Revue critique*, t. I, p. 302.

[1] La chanson populaire fournit peu d'exemples de cette forme musicale, familière, au contraire, au chant liturgique, où l'introduction d'un nouveau chant à la fin d'une longue cantilène n'est pas rare : le procédé lui a sans doute été emprunté dans le cas qui nous occupe. Ajoutons que la plupart des versions françaises de cette chanson se chantent sur des variantes d'une mélodie dont la première partie de la version ci-dessus nous semble donner le type le plus parfait, et peut-être celui qui donne le plus fidèlement l'impression du chant primitif.

[2] CHAMPFLEURY et WECKERLIN, *Chansons populaires des provinces de France*, p. 195.

[3] DE PUYMAIGRE, *Chants populaires recueillis dans le Pays Messin*, t. I, p. 47.

[4] J. BUJEAUD, *Chants et chansons populaires des provinces de l'Ouest*, t. II, p. 215.

[5] Damase ARBAUD, *Chants populaires de la Provence*, t. I, p. 91.

[6] H. DE LA VILLEMARQUÉ, *Barzaz-Breiz*, p. 146, et LUZEL, *Gwerziou-Breiz-Izel*, t. I, p. 197. — Voy. aussi GUILLON, *Chansons de l'Ain*, p. 93.

— Excusez-moi, mon frère, qu'ai-je donc fait? Je n'ai gardé les moutons de ma vie.

— Si vous n'avez gardé les moutons de votre vie, voici une longue lance qui vous apprendra à les garder[1].

Pendant sept ans elle ne fit que pleurer; au bout des sept ans elle se mit à chanter.

Et un jeune homme qui revenait de l'armée ouït une voix douce sur la montagne.

— Halte, mon petit page, tiens la bride de mon cheval, j'entends une voix d'argent chanter sur la montagne. Il y a aujourd'hui sept ans que je l'entendis pour la dernière fois.

— Bonjour, jeune fille de la montagne; vous avez bien dîné que vous chantez si gaiement? — Oh! oui, j'ai bien dîné, grâces en soient rendues à Dieu, avec un morceau de pain sec dur j'ai mangé ici.

— Dites-moi, jeune fille qui gardez les moutons, dans ce manoir que voilà pourrai-je être logé? — Oh! oui, sûrement, monseigneur, vous y trouverez un gîte et une belle écurie pour mettre vos chevaux. Vous y aurez un beau lit de plume pour vous reposer, comme moi autrefois quand j'avais mon mari; je ne couchais pas alors dans la crèche parmi les troupeaux, je ne mangeais pas alors dans l'écuelle du chien.

— Où donc, mon enfant, où donc est votre mari? Je vois à votre doigt votre bague de noces. — Mon mari, monseigneur, est allé à l'armée; il avait de longs cheveux blonds, blonds comme les vôtres.

— S'il avait des cheveux blonds comme moi, regardez bien, ma fille, ne serait-ce pas moi? — Oui, je suis votre dame, votre amie, votre épouse; oui, c'est moi qui m'appelle la dame de Faouet[2].

La conclusion est morale, — bien qu'avec des morales différentes :

« Va-t'en cacher ta honte, dit le Breton, va-t'en, frère maudit!... Si ce n'était ici la maison de mon père et de ma mère, je rougirais mon épée de ton sang[3]. »

Le Poitevin n'y met pas tant de délicatesse :

« Si vous n'étiez ma mère,
Je vous ferais brûler;
Mais comm' vous êt' ma mère,
Je vas vous étrangler[4]. »

Ce cycle du *Retour du mari,* revenant de guerre *après sept ans passés* (c'est le nombre fatidique), compte une quantité énorme de légendes et de chansons. Homère n'y figure-t-il pas en première ligne avec

[1] La version des *Gwerziou* de M. Luzel est plus brutale encore :
— Si vous n'avez pas l'habitude, vous la prendrez; — j'ai ici un fouet de cuir qui vous fera marcher.
— J'ai ici un fouet de cuir tressé en trois branches, — et qui vous fera marcher malgré vous.

[2] *Barzaz-Breiz*, p. 146.

[3] *Loc. cit.*

[4] BUJEAUD, *Provinces de l'Ouest,* t. II, p. 220.

l'Odyssée? Et, pour nous en tenir à notre sujet, la légende de Geneviève de Brabant n'est-elle pas, à quelques détails près, la même que la chanson qui vient d'être citée?

Au reste, aussi bien que les seigneurs ou les capitaines, les simples soldats sont soumis, lors de leur retour des combats, aux mêmes incertitudes et aux mêmes désillusions. La chanson de la *Femme du marin*, qu'on chante sur nos côtes [1], ou de la *Femme du soldat*, que l'on retrouve dans les provinces éloignées de la mer, va nous en fournir un exemple véritablement émouvant :

Modéré.

Trois jeun' sol - dats rev'-nant de guer-re, Trois jeun' sol-

dats rev'-nant de guer-re, Bien é - qui - pés, bien ar-ran-

-gés, Et ne sa - chant chez qui lo - ger...

Les trois soldats s'attablent à l'auberge; mais tandis qu'ils chantent en buvant du vin blanc, voilà l'hôtesse qui les regarde, et qui soupire.

« Que soupirez-vous donc, la belle?
Qu'avez-vous donc à soupirer?...
N'êtes-vous pas à marier?

— J'ai mon mari qui est en guerre :
Y a bien sept ans qu'il est parti,
Et vous ressemblez bien à lui.

— Ah! tais-toi donc, méchante femme!
Je n' t'avais laissé qu' deux enfants,
En voilà quatre à présent.

— J'ai tant reçu de fausses lettres,
Que vous étiez mort à l'armée,
Que je me suis remariée.

— Oh! si j'en connaissais le père!...
J' tuerais le père et les enfants,
J' m'en r'tournerais au régiment [2].

[1] Bujeaud, *Provinces de l'Ouest*, t. II, p. 89.
[2] Recueilli à Damas, département des Vosges.

La complainte populaire ne change presque pas de caractère en abordant les sujets romanesques et les histoires d'amour : on en pourra juger d'abord par le texte d'une chanson qui fut très à la mode à la cour et à la ville pendant les seizième et dix-septième siècles, si l'on en juge du moins par le nombre des versions musicales que nous en ont laissées les compositeurs de cette époque, et qui n'en est pas moins restée populaire dans nos campagnes.

C'est la fille du Roy qui est au pied de la tour,
Qui pleure et soupire et moine grand doulour.

Refrain.

Hélas! il n'a nul mal qui n'a le mal d'amour.

Sa mère lui demande : « Fille, qu'avez-vous?
Y voulez-vous un comte, baron ou seignour?
— Je veux mon ami Pierre qui est dedans la tour.
— Taisez-vous, ma fille, ce n'est pas pour vous.
Il y sera pendu demain au point du jour.
— Si on le fait mourir, enterrez-moi dessous.
Tous ceux qui passeront diront : Voy la doulour,
Las! qu'une fille meure pour sa trop grande amour!
Ceste piteuse exemple servira pour tres tous,
Et la grand cruauté demeurera sur vous;
Lors nos cœurs s'en iront droit au temple d'amours [1]. »

C'est la même chanson que la *Pernette,* qu'on chante encore dans nos campagnes du midi et de l'est de la France, et dont la conclusion est bien plus touchante :

Si vous pendolez Pierre,
Pendolez-nous tous deux.

Au chemin de Saint-Jacques
Enterrez-nous tous deux.

Couvrez Pierre de roses
Et moi de mille fleurs.

Les pèlerins qui passent
En prendront quelques fleurs;

Et diront : Dieu ait l'âme
Des pauvres amoureux;

L'un pour l'amour de l'autre
Ils sont morts tous les deux [2].

Une autre encore pourrait nous fournir un exemple excellent des complaintes romanesques, qui ne forment pas la moindre partie, ni la

[1] *La Fleur des chansons amoureuses, Airs de cour,* etc. Rouen, Adrian de Launay, 1600. Nous avons dit que cette chanson a joui d'une grande vogue dès le commencement du seizième siècle : on en trouve en effet différentes versions poétiques et musicales dans le *Manuscrit de Bayeux,* de la Bibliothèque nationale. f. fr., n° 9346, f° 92; dans un manuscrit flamand cité par de Coussemaker, et d'après lui par M. Weckerlin (*La chanson populaire,* p. 179), et dans les recueils de chansons musicales du seizième siècle, où on la trouve mise en parties tour à tour par Josquin de Prés, Bussy, Roland de Lassus et Claude Lejeune; enfin jusque dans l'*Essai sur la musique* de LABORDE, t. II, p. 28 des planches, sous forme d'une chanson à quatre parties attribuée à un musicien du dix-septième siècle nommé Jacques Le Fèvre.

[2] Version de la Franche-Comté, communiquée par M. Ch. Beauquier, député du Doubs, et complétée à l'aide d'une version du Bugey, publiée par M. Philipon, dans les *Annales de la Société d'émulation de l'Ain,* 1885, p. 89.

2.

moins riche, de notre *Romancero* français : comme la précédente, elle était connue des siècles passés, ainsi qu'en témoigne une imitation semi-littéraire publiée dans un chansonnier du commencement du dix-septième siècle[1]; et de nos jours, des poètes et des lettrés tels que Gérard de Nerval, Prosper Mérimée, M. Auguste Vitu, y ont attaché leurs noms en la recueillant, ainsi qu'un objet précieux, de la bouche des paysans de nos provinces. C'est la chanson de la princesse férue d'amour pour un cavalier « qui n'a pas vaillant six deniers ». Le roi Loys, son père, l'a mise en prison « dans la plus haute de ses tours ».

Elle y fut bien sept ans passés
Sans qu' son pèr' vint la visiter;
Et quand l'y eut sept ans passés,
Son père la fut visiter.

« Eh bien, ma fill', comment ça va?
— Hélas, mon pèr', ça va fort mal!
J'ai les deux pieds pourris en terre
Et le côté rongé des vers.

N'avez-vous pas quelques deniers,
Quelques deniers à me donner?
Je les donnerais au geôlier
Pour me fair' desserrer les pieds.

— Oui, ma fille, nous en avons
Plus de deux cents, cinq cents millions
Que nous avons à te donner
Si tes amours tu veux quitter.

— Je pourrirai dedans la tour,
J' n'abandon'rai point mes amours!
— Dedans la tour tu pourriras,
De guérison tu n'auras pas[2]. »

Autre part, la victime de *ses amours,* c'est le galant. Ainsi en est-il pour le Plongeur, dont non seulement les traditions populaires de tous les pays, mais encore des poètes comme Schiller et Uhland, ont chanté les malheurs. L'imprudent s'en va chercher au fond de la mer les anneaux d'or que la fille du roi a laissés choir; pour sa récompense, la belle a promis un baiser[3].

Le ch'valier se dépouille,
Dans la mer est plongé.

A la première plonge,
Il n'y a rien trouvé.

A la seconde plonge,
L'anneau a brindillé.

A la troisième plonge,
Le ch'valier fut noyé[4].

[1] *Airs de cour, comprenant le trésor des trésors, la fleur des fleurs et eliste des chansons amoureuses,* etc. A Poitiers, par Pierre BROSSART, MDCVII, p. 40.

[2] Cette chanson est, comme les précédentes, populaire dans presque toutes nos provinces. Bornons-nous, pour ne pas par trop surcharger ces notes, à en indiquer cinq versions prises aux quatre coins et au centre de la France, et même hors des frontières : une du Hainaut, dans les *Poésies populaires de la France* (manuscrit de la Bibliothèque nationale), t. III, p. 51; une de la Normandie (même recueil, p. 53); une de la Lorraine (DE PUYMAIGRE, *Pays Messin*, t. I, p. 87); une d'Auvergne (celle communiquée par Mérimée), dans les *Bulletins du comité de la langue*, etc., 1852-1853, p. 254; enfin une de la Gascogne (BLADÉ, *Armagnac et Agenais*, p. 23); — pour le reste, renvoyons à l'intéressante étude consacrée à cette chanson par M. Anatole LOQUIN, dans *Mélusine*, t. II, n[os] 15 et suiv.

[3] Plus prosaïquement la plupart des versions font dire à la fille du roi :

J'ai cent écus en bourse,
En aurez la moitié.

[4] Même observation que pour la chanson précédente; bornons-nous encore à

Voici maintenant la série des enlèvements. Elle ne saurait entrer tout entière dans le cadre de ce chapitre : déjà, par la *Péronelle,* que nous n'avons citée qu'en raison de sa forme et du caractère de sa mélodie, nous avons constaté que les héroïnes des chansons populaires ne poussent pas toutes au tragique le dénouement de leur situation, tant délicate soit-elle. Mais la devise bretonne le dit : *Mieux vaut la mort que la souillure!* Elle le sait, Mac'haridik, que le *Barzaz-Breiz* dit être la filleule de Du Guesclin[1] : ravie par son seigneur, elle a pris un couteau de cuisine sous prétexte de peler un fruit, et quand l'arme est dans sa main blanche :

« Que ferai-je, dit-elle, Jésus mon Dieu?
Mon Dieu, dites-moi, me tuerai-je ou ne me tuerai-je pas?
A cause de vous, Vierge Marie, je mourrai vierge sans souillure! »
Maintenant, elle est couchée sur la face, dans une mare de sang, le grand couteau dans le cœur[2].

Proche parente de Mac'haridik est la *Fille du pâtissier* de l'Ile-de-France et du pays Messin[3], aussi bien que la *Fille des sables* qu'un « beau marinier » a enlevée dans sa barque et conduite là-bas, bien loin, « à plus de cent lieues d'aire » :

« C'est l'château de mon père,
Ma bell', que vous voyez.

« Nous y couch'rons ensemble,
Le soir après souper. »

Quand ell' fut dans la chambre,
Son lacet a noué.

« Mon épée sur la table,
Bell', pourra le couper. »

La belle a pris l'épée,
Dans l' cœur se l'est plongée.

Maudite soit l'épée,
Celui qui l'a forgée[4]!

Plus heureuse, mais non moins résolue, est celle que trois jolis capitaines ont surprise « autour du rosier blanc » et qu'ils ont emmenée à Paris :

Au milieu du repas, — la belle tomba morte.
Sonnez, sonnez, trompettes, — clairons et violons!
Voilà la bell' qu'est morte, — et nous l'enterrerons.

renvoyer à la nombreuse série de versions de toute provenance publiées dans la deuxième année de *Mélusine*, et signalons seulement la version recueillie en haute Bretagne, que nous avons donnée dans la *Revue des traditions populaires*, 1re année, n° 3, et la remarquable version bas bretonne du recueil de M. BOURGAULT-DUCOUDRAY, p. 32.

[1] Il n'est pas du tout question de cette parenté dans les trois versions de la même chanson données par M. LUZEL, sous le titre de *Rozmelchon*. Voy. *Gwerziou Breiz-Izel*, t. I, p. 308 et suiv.

[2] *Barzaz-Breiz*, p. 212.

[3] Gérard DE NERVAL, *La Bohème galante*, et DE PUYMAIGRE, *Pays Messin*, t. I, p. 137.

[4] BUJEAUD, *Provinces de l'Ouest*, t. II, p. 177.

Et nous l'enterrerons, — cette belle princesse.
Dans le jardin d' son pèr' — l'y a trois fleurs de lys;
Nous prierons Dieu pour elle, — qu'elle aille en paradis.

Le long du beau jardin — son père s'y promène.
« Levez, levez cett' pierre, — mon pèr', si vous m'aimez;
Trois jours j'ai fait la morte — pour mon honneur garder [1]. »

Une autre, enfermée dans une tour par son ravisseur, est changée en oiseau :

Elle y voit passer dans les airs
Les oiseaux du bocage,
Les verts, les gris
Et les petites canes.

Tout aussitôt a demandé,
En faisant sa prière,
D'être changée
Pour voler avec elles.

En cane blanche fut changée,
Et à travers les grilles
Elle a passé,
Volant à tire d'ailes.

Elle chantait, elle chantait :
« Tant que l' mond' sera monde,
Je volerai
Pour y faire ma ronde [2]. »

Une dernière, enfin, sait se faire justice elle-même. Une façon de Barbe-Bleue (peut-être l'inspirateur direct de cet homme célèbre) la conduit à la rivière :

« Vois-tu la rivière là-bas?
L'y a quatorz' dam' qui sont noyées;
La quinzième vous la serez. »

Mais, tandis qu'elle se déshabille, elle lui persuade qu'il doit se bander les yeux, attendu que ce « n'est pas affaire aux cavaliers d'y voir les dames déshabillées », et, d'un coup de pied, elle le fait rouler dans l'eau :

« Épous', Renaud, épous' poisson,
Les quatorz' dam' qui sont au fond [3]. »

Nous retrouverons tout à l'heure le même thème.

On aurait pu s'attendre à trouver dans les chansons de nos campagnes cet élément surnaturel et merveilleux qui joue un si grand rôle dans les contes populaires : il n'en est rien. A part quelques complaintes religieuses dans lesquelles le miracle tient sa place naturelle (par exemple, celle de saint Nicolas et des petits enfants, citée plus haut), il n'y figure que d'une façon presque négligeable. A peine l'avons-nous vu poindre, jusqu'ici, dans la chanson de la prisonnière métamorphosée en oiseau. Autre part, c'est le spectre d'un mari tué par son rival qui, le soir des noces, apparaît au coupable et à sa complice : tel, jusqu'à un certain point, le spectre d'*Hamlet;* mais le nôtre

[1] Recueilli dans le département des Vosges.
[2] Bujeaud, *Provinces de l'Ouest*, t. II, p. 166.
[3] De Puymaigre, *Pays Messin*, t. I, p. 140.

a dans l'accent moins de rigueur, une résignation plus chrétienne :

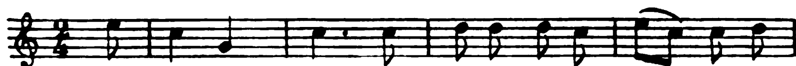
Quand fut au lit le soir des noces,
Elle aperçut un ange blanc
Qui avait l' cœur couvert de sang.

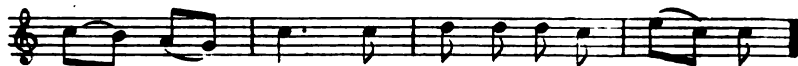
« Ah! tiens-le bien, ma chère femme,
Ah! tiens-le bien entre tes bras,
Celui qui m'a mis au trépas.

Garde-le bien, ma chère femme;
Garde-le bien toute ta vie;
Moi, je m'en vais dans l' paradis [1]. »

Une chanson que nous avons recueillie en Bourgogne, et qui, malgré son accent éminemment populaire, ne paraît pas très répandue, nous fait assister, et d'une façon bien plus saisissante, à une autre évocation d'une morte :

Modéré.







Variante pour les couplets commençant par « Oh! ma mère » *ou* « Oh! ma fille ».



Il y a sept ans — que la belle Ise est morte.
Il y a sept ans — que sa chèr' mèr' la pleure.
Tous les lundis — lui blanchit sa chemise.
Tous les sam'dis — la porte sur sa tombe.
« Oh! ma fille, — viens mettre ta chemise!
— Oh! ma mère, — j' n'en ai pas la puissance!
— Oh! ma fille, — d'mande à Dieu la puissance.
— Oh! mon Dieu, — donnez-moi la puissance... »

[1] BUJEAUD, *Provinces de l'Ouest*, t. II, p. 239. — Cf. LUZEL, *Gwerziou Breiz-Izel*, t. I, p. 106, et pour le sujet, si ce n'est pour l'esprit et le développement du morceau,

La morte se lève; sa mère lui présente son enfant.

« Oh! ma mère, — permettez que j' l'embrasse!
— Oh! ma fille, — ta bouch' n'y sent qu' la terre,
Et cell' de l'en — fant n'y sent que la rose.
Oh! ma fille, — ton mari s'y r'marie.
— Oh! ma mère, — laissez-le marier :
En paradis — sa place y est perdue,
Et dans l'enfer — sa place y est gardée. »

Peut-être une telle pièce, dont le sujet, si l'on en juge par l'ensemble de nos traditions, paraît si contraire au génie populaire de notre nation, pourrait-elle être rattachée, quant à l'origine, à une autre chanson qu'on chante aussi dans une partie de la Bourgogne [1], jusqu'en Provence [2] et dans le nord de l'Italie [3], mais qui, populaire surtout dans la partie allemande de la Lorraine [4] et dans la Flandre [5], semble avoir été importée en France des pays du Nord [6]. Son accent, le sujet lui-même, sont des plus touchants. Une mère est morte; une marâtre a pris sa place au foyer; les petits orphelins n'attendent même pas au lendemain des nouvelles noces pour subir les rigueurs de la nouvelle venue.

A la première nuit qu' sa femm' couche avé lui,
Le plus petit des trois la tet' il lui d'mandit;
Elle se retournit, un soufflet lui donnit;
Elle dit au plus grand : « Rapais'-moi cet enfant;
Si tu ne l' rapais' pas, j' vas t'en donner autant.
— Taisez, taisez mo frèr', ce n'est mie là no mère :
No mère, elle est dans l' terr', là-bas dans l' cimeutière;
S'il plaît au Dieu de gloir', demain nous l'irons voir. »

Les trois enfants vont en effet le lendemain sur la tombe de la mère.

Quand c'est v'nu à la fosse, à deux genoux s' sont mis.
« Douce Vierge Mari', no mèr' n'est-ell' point ci? »
Aussitôt la parol', la terre s'est ouvri.
La mèr' prend l' plus petit, à son écour l'assit;
Elle prend le moyen, à son côté le mit;
Elle dit au plus grand : « Reva-t'en, mon enfant,
Va-t'en servir ton père et ta marâtre mère;
Si ell' te donn' du pain, baise lui ta bell' main;

la chanson de l'*Amant parjure*, recueillie dans la partie allemande de la Lorraine par M. DE PUYMAIGRE. (V. son volume intitulé *Folk-lore*, p. 158.)

[1] Voy. une étude sur le patois bressan, par M. JARRIN, dans la *Géographie de l'Ain*, publiée par la Société de géographie de l'Ain, t. I, p. 415.

[2] Damase ARBAUD, *Provence*, t. I, p. 73.

[3] *Canti monferrini*, traduction de M. DE PUYMAIGRE, *Folk-lore*, p. 119.

[4] DE PUYMAIGRE, *Folk-lore*, p. 116 et 154.

[5] DE COUSSEMAKER, *Flamands de France* (sous le titre de *Tjane*), p. 207. — LOOTENS et FEYS, *Chants flamands* (sous le titre de *Barbel*), n° 55.

[6] M. Xavier Marmier en a donné une traduction d'après un texte danois (*Chants populaires du Nord*, p. 108).

Si ell' te donn' de l'eau, défais-lui ton chapeau;
Si ell' te mène à l' messe, tiens-toi bien derrière elle;
Et, si ell' te demand' qui t'a si bien appris :
« C'était ma pauvre mèr' qu'elle est en terr' pourrie [1]! »

Des poésies de même nature pourraient être trouvées encore en France, mais seulement dans les provinces ayant conservé leur physionomie particulière, et, pour tout dire, un esprit différent de l'esprit français. Nous avons déjà cité la Flandre et la partie de la Lorraine où l'on parle allemand; mais la province qui nous fournira la plus ample moisson sera la Bretagne. Les sujets fantastiques y sont nombreux. C'est une fée qui, en jetant un sort, a causé la mort du seigneur Nann, le Jean Renaud breton [2]; ce sont les korrigans qui, passant, semblables aux djinns des *Orientales,* en une bande qui tourbillonne furieusement, entraînent le tailleur Paskou dans leur danse frénétique [3]; et le géant Les Aubrays [4], que, sous le nom de Lez Breiz, on a cru pouvoir confondre avec le héros Morgan lui-même [5], montre surabondamment de quels exploits est capable un digne géant breton! Puis nous allons faire connaissance avec les sorciers, personnages plus modernes, mais qui n'en sont pas moins à craindre. Voulons-nous savoir, par exemple, comment il faut s'y prendre pour *gâter le blé?* Une chanson nous l'apprendra : « Il faut avoir le cœur d'un crapaud, l'œil gauche d'un corbeau et de la graine de fougère ramassée la nuit du feu de la Saint-Jean [6]. » Enfin, au premier rang des personnages classiques de la chanson bretonne se place messire Satan lui-même, et l'enfer, comme dans les Mystères du moyen âge, est une des scènes les plus fréquentées par les héros des *gwerz* [7]; car le christianisme, on le sait, n'a pas extirpé la superstition de l'esprit du paysan breton : il n'a fait que la déplacer, dotant par là même la poésie populaire d'un nouvel élément surnaturel. Aussi, en opposition aux méfaits du diable, on voit la bonté du Seigneur s'épandre en des miracles variés sur les purs et les innocents. Par exemple, une chanson qui nous a tout d'abord édifiés par le récit de la mort d'une pécheresse repentante nous fait assister au combat d'une colombe et d'un corbeau se disputant l'âme de la morte : la colombe

[1] Version wallonne, publiée par M. DE PUYMAIGRE, *Folk-lore,* p. 117.
[2] *Barzaz-Breiz,* p. 25, et *Gwerziou Breiz-Izel,* t. I, p. 4.
[3] *Barzaz-Breiz,* p. 35; *Gwerziou.* t. I, p. 134.
[4] *Gwerziou,* t. I, p. 266, et t. II, p. 572.
[5] *Barzaz-Breiz,* p. 79.
[6] *Barzaz-Breiz,* p. 135, et *Gwerziou,* t. I, p. 50.
[7] Voy., par exemple, dans le *Barzaz-Breiz : la Fiancée de Satan,* p. 156; dans les *Gwerziou : Jeanne Le Guern,* t. I, p. 26; *la Petite Servante,* t. I, p. 116; *Celui qui alla voir sa maîtresse en enfer,* t. I, p. 44 : cette dernière également dans BOURGAULT-DUCOUDRAY, *Mélodies populaires de basse Bretagne,* p. 113.

l'emporte et emmène l'âme au paradis [1]. Sainte Anne d'Auray [2] et saint Mathurin de Moncontour [3] ont fait de bien beaux miracles; mais la palme revient à Notre-Dame de Folgoat, par la vertu de qui, dans une seule chanson, sept filles passent à travers le feu sans se brûler; une huitième reste pendue trois jours, est ensuite envoyée au bûcher, et ne fait qu'en rire; enfin, un chapon rôti se réveille et chante sur la table d'un seigneur : il est même une version où le chapon est déjà tout mangé, hormis les pattes [4]!

Mais sortons de ce monde merveilleux, et redescendons sur notre vulgaire et triste planète. Car la complainte populaire ne laisse pas d'être à l'occasion beaucoup moins fantaisiste et de faire le récit d'événements parfaitement réalistes. Sans tomber dans le même défaut que les rimeurs des complaintes grossières qui infestent nos villes à chaque crime un peu *corsé,* elle ne craint pas de chercher ses sujets dans les faits de la vie quotidienne : aux héros empanachés, aux types miraculeux que nous venons d'entrevoir, elle sait substituer à l'occasion des personnages d'un rang moins éloigné de celui de ses auditeurs habituels. Nous lui verrons donc prendre pour thèmes les aventures de tous les jours : histoires d'amour au dénouement fatal, tableaux parfois pleins de crudité des crimes et des funestes passions d'ici-bas; scènes tragiques, venant se dérouler jusqu'au pied de l'échafaud, vulgaires le plus souvent, parfois touchantes dans leur simplicité et leur sincérité navrante :

C'est une fille de Lyon,
Elle a vendu ses amourettes
A trois garçons de la Rochelle.

Les trois garçons s'en sont-n-allés;
Ils ont laissé la pauvre fille,
Enceint' d'un garçon ou d'une fille.

Quand est qu'elle fut en chemin,
Plie son enfant d'une toile fine,
Et l'enterre au pied d'une vigne.

La justice passant par là
L'a arrêtée, l'a garrottée,
Dans la prison l'a enfermée.

Les trois garçons s'en sont venus :
« Bonjour, madame la geôlière,
Pourrions-nous voir la prisonnière?

— Messieurs, attendez à demain,
Vous la verrez sur l'échalette,
Et le bourreau par derrière elle. »

Quand elle y fut sur l'échafaud,
Elle tourne la tête en arrière
Et voit venir sa triste mère.

« Adieu, ma mère, je m'en vas.
Toute fille qu'a fait folie
A mérité d'être punie [5]. »

C'est le drame bourgeois à côté de la tragédie ou du poëme romantique.

Tout le monde connait la complainte du *Déserteur,* sur laquelle Henri

[1] *Gwerziou,* t. I, p. 88.
[2] *Ibid.,* t. I, p. 266.
[3] *Ibid.,* t. I, p. 126.
[4] *Barzaz-Breiz,* p. 272; *Gwerziou,* t. I, p. 214.
[5] Jérôme Bujeaud, *Chants et chansons populaires des provinces de l'Ouest,* t. II, p. 235.

Murger et Gérard de Nerval ont les premiers attiré l'attention, et qu'on chante partout où l'on chante en français, jusqu'au Canada [1] :

Là-bas dans le vallon
J'ai tué mon capitaine.
Mon capitaine est mort,
Et moi je vis encor;
Mais, hélas! dans trois jours,
Ce sera-z-à mon tour.

Ils m'ont pris, m'ont mené
Sur la place de Rennes.
Ils m'ont bandé les yeux
Avec un mouchoir bleu :
C'est pour m'y fair' mourir,
Mais sans m'y fair' languir [2].

Citons encore la complainte de laquelle M. Jean Richepin, le poète qui sait si bien, à l'occasion, s'imprégner de l'esprit et s'inspirer des formes populaires, a tiré l'idée première de la chanson de la *Glu* [3]. Il s'agit ici d'une mère qui reproche à son fils ses assiduités auprès de sa maîtresse :

. . . .
. . . .
Tu reviens de voir ta mie
Qui n'est pas bien loin d'ici.

Je donnerais cent pistoles
Pour avoir son cœur ici.
— Oh! donnez, donnez, ma mère,
Tout à l'heur', je vais la qu'ri.

Le p'tit page prend sa route,
Droit chez sa mie il s'en va.
Quand il y fut à la porte,
Trois petits coups y frappa.

Et la belle saute en place,
A son amant va ouvrir;
Il la prit par sa main blanche,
Dans son jardin la menit.

Il la mène sous une ente,
Oh! qui graine sans fleurir.
Quand ils furent sous cette ente :
— C'est ici qu'il faut mourir.

Lui tire le cœur du ventre,
Dans son blanc mouchoir le mit.
— Oh! tenez, tenez, ma mère,
Y voilà tous vos désirs [4].

Seulement, le cœur ne parle pas dans la chanson populaire.

IV

La musique sur laquelle se chantent ces poésies n'est souvent qu'une sorte de mélopée ou de formule mélodique brève et indéfiniment répétée, avec ce caractère de *chant d'Église* que les observateurs superficiels constatent peut-être un peu trop complaisamment dans les mélodies populaires ou, tout au moins, qu'ils leur attribuent trop générale-

[1] Ernest GAGNON, *Chansons populaires du Canada*, p. 168.
[2] Recueilli en Bresse.
[3] Ch. GUILLON, *Ain*, p. 157. — Cf. BUJEAUD, *Ouest*, t. II, p. 234.
[4] *Poésies populaires de la France*, manuscrit de la Bibliothèque nationale, t. II, f° 53, version de la Charente.

ment. Que ces dernières aient subi dans une certaine mesure l'influence des chants liturgiques, cela n'est pas invraisemblable; mais, dès que les formes se fixent et se précisent, on voit bientôt qu'elles en diffèrent par plus d'un point. Voyez la chanson de *Jean Renaud* et une autre mélodie de même type, celle du *Roy Loys*, « un chant d'Église croisé par un chant de guerre », a dit Gérard de Nerval; le rythme à *six-huit* y a une netteté, une carrure, une symétrie qu'on ne trouvera jamais au même degré dans le plain-chant. La tonalité même y est plus libre; l'élément chromatique, éminemment expressif, s'y fait jour fréquemment par l'altération de la note sensible, qui adoucit l'âpreté de la mélodie; de même, dans notre version de *Renaud*, le sixième degré, tour à tour majeur et mineur, accuse le caractère plaintif de la cantilène et lui donne une expression et une flexibilité que les chants sacrés du moyen âge n'ont jamais.

D'autres airs de complaintes, de formes encore moins hiératiques, affectent une allure essentiellement rustique, avec leurs chants lents, chargés d'ornements bizarres, leurs cadences singulières, leurs longues tenues de la voix sur les notes finales, caractères que nous aurons plus d'une fois à signaler pour d'autres genres de chansons, dans la suite de cette étude.
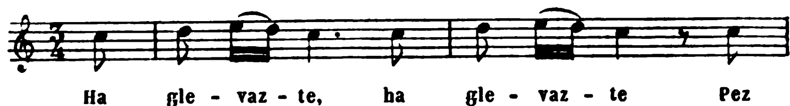
Enfin, un grand nombre de chansons narratives (peut-être sont-elles d'origine plus moderne) se chantent sur des airs moins graves; le majeur y apparaît; le rythme en est parfois syllabique et sautillant [1]; il est vrai que nous voyons poindre dans les poésies un élément que la pure complainte n'avait pas admis, et qui appartient plus spécialement à la chanson de danse : le refrain. Mais l'esprit populaire ne fait pas de classifications si nettement tranchées. Ne voyions-nous pas, au commencement de ce chapitre, le peuple de France danser en chantant les victoires de son roi Clotaire II?
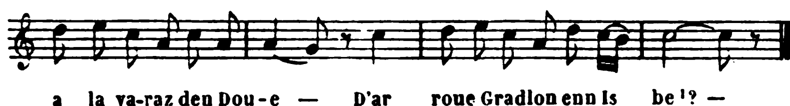
Les antiques *gwerz* bretons, types de la chanson narrative celtique, ne tombent pas dans ce travers. En opposition avec le *sonn*, chanson sentimentale ou satirique *à refrain*, le *gwerz* énonce son récit sans se laisser jamais interrompre par nul élément étranger à son sujet. L'inspiration populaire se dégage dans toute sa pureté dans les mélodies de ces chansons; les formes en sont pures, calmes, sans raideur et sans âpreté; solidement appuyées sur une charpente rythmique simple, mais forte, elles constituent d'excellents *sujets* à traiter symphoniquement. La musique savante, en effet, ne peut que gagner à s'inspirer de mélodies d'une telle venue. Nous en donnerons pour

[1] Un des exemples les plus frappants que nous connaissions de ce contraste entre la gaieté de l'air et la tristesse du sujet, nous est fourni par une version bretonne du *Plongeur*. V. Bourgault-Ducoudray, *Basse Bretagne*, p. 32.
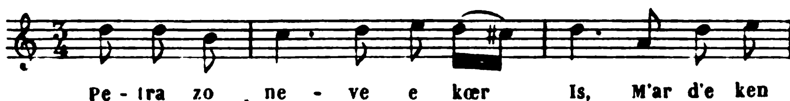
exemples deux complaintes relatives à la légende du roi Gradlon et de la ville d'Is.

Assez lent.
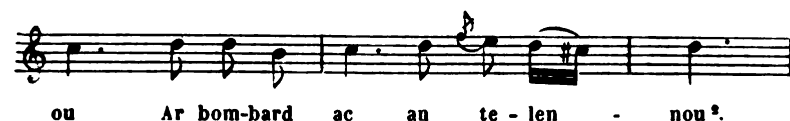




Soutenu.
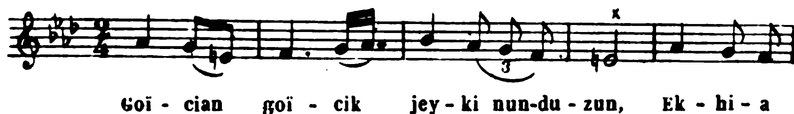






Au reste, les provinces qui ont conservé quelque chose de leur caractère primitif en ont laissé une part dans les mélodies de leurs chansons. Nous venons de le voir pour la Bretagne; citons un autre exemple venu du pays basque.

Lent.



[1] Traduction. — « As-tu entendu, as-tu entendu ce qu'a dit l'homme de Dieu au roi qui est à Is? » *Barzaz-Breiz*, pl. IV.

[2] « Qu'y a-t-il de nouveau dans la ville d'Is, puisque la jeunesse est si joyeuse et que j'entends le biniou, la bombarde et les harpes? » Quellien, *Rapport sur une mission en basse Bretagne*, p. 22.

jel - ki ce - ni - an: Bay e - ta ce - tas

bes - ti — tu Es - puj ni - zan goï - ci —

-an. Et - che an - dre za - bal nin - du - zu E - guer-

-di - ren gaï - ni - an. Bay — —, e - ta gas - te,

al-har - gun - sa — gas - te, al - har - gun-sa — gas-

te — Ek - hi - a sar-thu ce - ni - an[1].
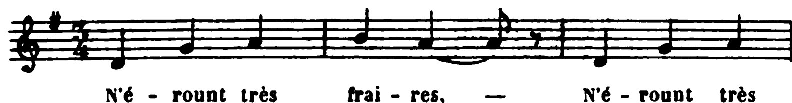
Ici, la mélodie, si libre qu'elle soit au point de vue rythmique et malgré son allure presque mélopique, a quelque chose de plus abondant, de plus chaleureux que toutes celles que nous avons notées précédemment. Elle a subi l'influence du climat.

En voici encore une où l'on trouvera la même spontanéité avec plus de sérénité dans l'expression; elle nous vient des montagnes de la

[1] TRADUCTION. — « Levée le matin, de grand matin, — quand le soleil se leva, — oui et vêtue de soie, — j'étais mariée. — Quand il était midi sur notre tête, — j'étais dame de grande maison. — Oui! et jeune veuve! jeune veuve — quand le soleil se coucha. » — Mme DE LA VILLÉHÉLIO, *Souvenir des Pyrénées, douze airs basques*, p. 12. Voy. dans le même *Recueil*, sous le titre *Alhargunsa (la Veuve)*, une version basque de la chanson de *Renaud*, non moins caractéristique. — Le signe ✕ placé au-dessus de certaines notes indique de prétendus quarts de ton au sujet desquels nous renvoyons le lecteur au premier chapitre de la deuxième partie.

Lozère. Ne semble-t-il pas que les montagnes conservent leur bagage traditionnel plus intact et plus pur que les plaines et les vallées? On pourra en juger par la mélodie suivante :

Assez lent.



frai - res, — N'hant qu'une sor à ma - ri - da; N'é-rount

très frai - res, N'hant qu'une sor à ma - ri - da.

TRADUCTION :

Il y avait trois frères ; — n'ont qu'une sœur à marier.
L'ont mariée — au plus méchant de ce pays.
Il l'a tant battue — avec un bâton de vert pommier,
Le sang lui coule — de la tête jusqu'aux pieds.
Le lui recueille — dans une tasse d'argent fin.
. . . .
Voilà, vilaine, voilà le vin que tu boiras.
Sa chemisette — semble la peau d'un blanc mouton.
S'en va à l'eau — pour sa chemisette laver.
Pendant qu'elle y était, — elle vit venir trois cavaliers.
« Holà ! servante, — où est la dame du castel?
— Ne suis servante : — je suis la dame du castel.
— Oh ! ma sœurette, — qu'est-ce qui vous a fait tant de mal ?
— C'est, mon cher frère, — le mari que vous m'avez donné. »
A donc, les frères — y galopent vers le castel,
De chambre en chambre, — jusqu'à ce qu'ils l'aient trouvé,
Et qu'à coup d'épées — la tête ils lui aient coupée [1].

Chose étonnante, la Provence, malgré les belles et chaudes sonorités de sa langue, la plus musicale des langues modernes, sans en excepter l'italien lui-même, ne nous fournit rien d'intéressant : non que la complainte y soit négligée ; au contraire, le livre de Damase Arbaud contient un grand nombre de ces chansons; mais on peut dire de la plupart d'entre elles qu'elles sont plutôt psalmodiées que chantées [2],

[1] Chanson publiée dans plusieurs recueils d'après les *Mémoires de la Société des antiquaires*, 1829.
[2] Voy. par exemple la complainte des *Orphelins*, t. I, p. 73.

et que les rares mélodies qu'on y peut lire n'ont pas de caractère ou viennent d'ailleurs. Nous retrouverons la chanson provençale sous un aspect plus favorable lorsqu'il sera question des chansons d'amour et de danse et des noëls.

Dans la Flandre, au contraire, pays froid et brumeux, à la langue dure, d'origine germanique, nous pourrons faire une récolte abondante de mélodies populaires ayant un très grand caractère d'ancienneté. Plusieurs ne sont pas sans rapports avec certains chants des trouvères que les manuscrits nous ont transmis, mélodies sur lesquelles se chantaient les pastourelles, les fabliaux, les chansons de geste du moyen âge, et qui sont, en France, les premiers monuments de la musique considérée comme art cultivé. Parfois aussi, ces mélodies semblent procéder directement du plain-chant; mais le plus souvent, elles tiennent à la fois des chants de l'Église et des mélodies profanes du moyen âge : on sait d'ailleurs que, dans le nord de la France particulièrement, la musique sacrée et la musique *laïque* vécurent très longtemps en très bonne intelligence, se faisant l'une à l'autre de fréquents emprunts; il ne serait donc pas téméraire d'avancer que, dans une province foncièrement musicienne comme la Flandre, les chanteurs populaires aient puisé à la source commune, et que les mélodies conservées par la tradition puissent être antérieures à la scission complète et définitive des deux styles. En tout cas, elles diffèrent essentiellement des mélodies celtiques, dont elles n'ont pas la fluidité, les formes pures et naturelles : elles représentent au contraire l'élément roman, avec leurs formules courtes, assez ternes et sans grand relief, bien rythmées cependant; leur chant est simple et ne comporte pas d'ornements; quant à leurs formes modales, le majeur y domine considérablement, mais la plupart des modes du plain-chant y sont aussi représentés. Nous pourrions donner de nombreuses preuves à l'appui de ces observations, si nous avions recours aux chansons de la Flandre belge [1]; sans sortir de France, et après avoir renvoyé à une complainte wallonne de la *Passion* notée plus haut d'après Fétis, bornons-nous à citer une des pièces qui peuvent donner le plus exactement l'idée des chansons narratives de la Flandre, la chanson d'*Halewyn*. La ligne mélodique est la même que celle du *Credo* de la messe *duplex;* semblable aussi en est la tonalité, très caractéristique; mais la chanson populaire possède un élément que n'a pas le chant religieux, le rythme. Quant à la poésie, elle est si curieuse que, malgré

[1] Voy. en effet, dans le recueil paru à Bruges en 1879 des *Chants populaires flamands*, par Adolphe LOOTENS et J. M. E. FEYS, les mélodies des chansons suivantes : *Bethléhem*, n° 3; *la Passion*, n° 23; *Zacheus*, n° 30; *Alewijn*, n° 38; *le Gouverneur de Zuland*, n° 39; *Barbel*, n° 55; enfin, une complainte de la *Passion*, en français.

son développement, nous n'hésitons pas à en reproduire la plus grande partie.

Assez lent.





Le sujet de la poésie est celui de la chanson : *Renaud et ses quatorze femmes,* citée plus haut [2]; mais la chanson flamande comporte un développement d'une allure et d'un caractère bien plus remarquables. En voici les principaux épisodes :

La fille du Roi est montée sur son coursier. En chantant et en donnant du cor, elle chevauche à travers le bois.

Quand elle arriva au milieu du bois, elle rencontra sire Halewyn.

« Salut, lui dit-il, en allant au-devant d'elle; salut, belle vierge aux yeux bruns et brillants. »

Ils chevauchèrent ensemble, et en chemin plus d'une parole tomba de leurs lèvres.

Ils arrivèrent près d'un gibet où pendaient maints cadavres de femmes.

Sire Halewyn lui dit alors : « Puisque tu es la vierge la plus belle, choisis ta mort : le moment est venu.

— Eh bien! puisque j'en ai le choix, je choisis le glaive de préférence.

— Mais ôte d'abord ta tunique, car le sang d'une vierge jaillit bien loin; s'il te mouillait, j'en serais triste. »

Et avant qu'il eût ôté sa tunique, sa tête roula à ses pieds.

. . . .

Elle prit la tête par les cheveux et la lava dans la claire fontaine.

Elle monta sur son coursier. En chantant et en sonnant du cor, elle traversa la forêt.

[1] Au sujet de cette chanson, Fétis, chez qui la haine pour de Coussemaker était devenue un principe esthétique, s'est laissé véritablement entraîner un peu trop loin : dans le cinquième volume de son *Histoire générale de la musique* (p. 59), ayant à citer cette pièce, que, par parenthèse, il fait remonter aux invasions des Northmans au dixième siècle, il donne la notation d'une mélodie à laquelle il reconnaît tous les mérites, tandis que celle de de Coussemaker est qualifiée de « mélodie vulgaire, dépourvue de tout caractère original, ne pouvant pas être antérieure au dix-septième siècle ». Le malheur est qu'à part les variantes que la tradition populaire introduit forcément dans les airs recueillis de bouches différentes et sur des points plus ou moins éloignés, variantes qui, dans l'espèce, sont très légères, les deux mélodies, celle de Fétis et celle de de Coussemaker, sont absolument semblables.

[2] Voir ci-dessus, p. 22.

Quand elle fut à moitié chemin, la mère d'Halewyn vint à passer. « Belle vierge, n'as-tu pas vu mon fils?

— Ton fils Halewyn est allé chasser; tu ne le reverras plus de la vie.

« Ton fils Halewyn est mort; j'ai ici sa tête dans les plis de ma robe; elle est toute rougie de son sang. »

Et quand elle arriva à la porte du château, elle sonna du cor comme l'aurait fait un homme.

Et quand son père apprit cette nouvelle, il fut dans la joie de son retour.

On fit un festin; la tête d'Halewyn fut placée au milieu de la table [1].

V

On a pu voir, par les citations et les extraits qui précèdent, quelle est la richesse du cycle légendaire auquel notre poésie populaire a pris ce qu'elle a de plus vivace et de plus original. A côté de cet élément purement imaginatif ou symbolique, ne verrons-nous pas figurer des récits d'événements vrais? Les aèdes et les rapsodes de la Grèce, les poètes latins eux-mêmes, bien qu'ils eussent perdu l'art d'unir le chant aux vers, disaient : « Je chante », lorsqu'ils commençaient à raconter les aventures de leurs héros, et nous voyions, au début de ce chapitre, que les exploits des guerriers francs étaient conservés par des chants à la mémoire des générations postérieures. Une telle tradition a-t-elle été complètement rompue depuis ces temps reculés, et la chanson historique n'a-t-elle pas droit à une place dans cette étude?

Le fait est qu'aujourd'hui, comme autrefois, cette espèce de chanson narrative est évidemment de celles auxquelles nul auditoire populaire ne reste indifférent. L'intérêt de la chanson est doublé si elle se rapporte à des événements vrais, ou considérés comme tels, et assez peu éloignés pour que quelques-uns des assistants aient pu en être témoins. Il y a dans *Mireio* une page, un tableau de mœurs populaires dont les traits principaux, pris sur le vif, sont typiques. C'est le soir, au *mas*, après souper. Le vieux vannier maître Ambroise est prié de chanter une chanson. Il se fait d'abord longuement prier, en chanteur populaire qui connaît les usages; mais Mireille, la *bello chatoune*, s'avance à son tour et insiste : « Si! mèste Ambroi, aco recrèio! » Cela récrée! c'est tout dire.

Le vieux chanteur s'exécute donc. Ayant vidé un grand verre de vin, il entonne le récit d'un combat naval du bailli de Suffren. Chacun fait silence et écoute, haletant; les strophes se succèdent, s'accumulent les

[1] DE COUSSEMAKER, *Flamands de France*, p. 142.

unes sur les autres; le narrateur lui-même, étranglé par l'émotion, s'arrête au milieu de son chant.

« Il semble, n'est-ce pas, que ce n'est pas croyable? C'est pourtant arrivé tel que dans la chanson. Certes, nous pouvons parler sans crainte, j'y étais, moi, tenant le gouvernail! Ah! ah! aussi, dans ma mémoire, dussé-je vivre mille ans, mille ans cela sera serré. — Quoi!... vous avez été de ce grand massacre? Mais, comme une faux sous le marteau qui la bat, trois contre un, ils durent vous écraser! — Qui? les Anglais! » dit le vieux marin se cabrant de colère...

Et de nouveau redevenu souriant, il reprend fièrement son chant entamé. « A temps, dit le poète quand le morceau est fini, à temps le vieillard acheva sa chanson marine, car sa voix dans les pleurs allait se noyer; mais trop tôt certes pour les garçons du labour, car, sans mot dire, la tête éveillée et les lèvres entr'ouvertes, longtemps après le chant, ils écoutaient encore [1]... »

C'est qu'ici le chanteur avait fait vibrer des fibres toujours sensibles à ces sortes d'appels; il s'était attaqué aux sentiments les plus vivaces, il avait tracé un tableau dont l'effet ne manque jamais : le bruit de la bataille, le péril bravé, l'ennemi en déroute, tout ce que chantaient déjà nos ancêtres des premiers siècles du moyen âge. Par de semblables considérations peut, jusqu'à un certain point, être excusée la vogue toujours croissante — et regrettable d'autant — qu'obtiennent dans nos campagnes les chansons patriotiques, d'un goût si déplorable, qui leur sont apportées des cafés-concerts de Paris; par là s'explique aussi le souvenir qu'ont gardé les marins de certaines chansons où sont retracés les tableaux des dangers qu'ils courent journellement, telles que la chanson citée par Mistral, qui a tous les caractères d'une chanson populaire, celle du *Combat naval,* conservée dans la mémoire des paysans de l'Armagnac et de l'Agenais [2], et surtout une chanson analogue par le sujet, celle du *Trente et un du mois d'août*, que de nombreux recueils ont répandue dans le monde lettré : si rude qu'en soit l'expression, l'accent est par moments véritablement héroïque, grandiose. Il s'agit de l'attaque d'une frégate anglaise.

Le capitaine en la voyant
Fait appeler son lieutenant :
« Dis, lieutenant, es-tu capable,
Dis-moi, te sens-tu-z-assez fort
Pour aller accoster son bord? »

Le lieutenant fier z-et-hardi
Lui répondit : « Capitaine, oui!
Faites monter votre équipage;
Braves soudards et matelots,
Faites-les tous monter en haut. »

Le maître donne un coup d' sifflet :
« En haut! largue les perroquets!
Largue les ris, et vent arrière;
Laisse arriver près de son bord,
Pour voir qui sera le plus fort! »

Vir' lof pour lof! En abattant,
Nous l'accostons par son avant;
A coups de hache d'abordage,
A coups de piqu' et d' mousquetons,
Nous l'avons mis à la raison.

[1] MISTRAL, *Mireio*, cant. I.
[2] BLADÉ, *loc. cit.*, p. 55.

3.

Que va-t-on dir' de lui tantôt
En Angleterre et à Breslau,
D'avoir laissé prendr' sa frégate
Par un corsair' de six canons,
Lui qu'en avait trent' six, et d' bons[1]?

Mais ces pièces remontent tout au plus à un siècle; elles se perdent chaque jour; en un mot, sauf de très rares exceptions, constatées sur des points très restreints, on peut dire que la tradition populaire n'a pas conservé de souvenirs de notre histoire nationale[2]. « Les célébrités du peuple sont rarement celles de l'histoire, a dit M. Renan; et quand les bruits des siècles reculés nous sont arrivés par deux canaux, l'un populaire, l'autre historique, il est rare que ces deux formes de la tradition soient pleinement d'accord l'une avec l'autre[3]. » Or, l'histoire ainsi comprise et interprétée, qu'est-ce autre chose que la légende? En vérité, on peut presque poser en principe que la chanson historique n'existe pas dans la tradition populaire. Tous ceux qui ont voulu rapporter à des événements réels les récits contenus dans les chansons ont échoué. On a parlé longtemps de la chanson basque d'*Altabiscar,* recueillie aux environs du val de Roncevaux, et que les commentateurs rattachaient à l'antique cycle dont la *Chanson de Roland* est restée le plus important monument. Les *Instructions du comité de la langue,* prescrivant la recherche des chansons populaires de la France, la citaient pour modèle[4]; Francisque Michel[5] en publiait le texte; d'après lui, Henri Martin, plein de confiance, lui faisait place dans son *Histoire de France*[6]; plus récemment encore, un collectionneur de contes et de chansons populaires de la Gascogne en entretenait ses lecteurs avec conviction, disant : « La musique en est lente et se rapproche de celle du plain-chant, musique de tous les peuples primitifs[7]. » Or, il résulte des recherches les plus récentes que cette pièce *a été composée à Paris en* 1834, *en français, puis traduite en prose basque,* et que les deux seuls couplets qui soient populaires dans le pays basque ne comprennent rien de plus qu'une double énumération des nombres *un* à *vingt et un,* puis, en redescendant, *vingt et un* à *un,* sans qu'aucune

[1] Sébillot, *Traditions de la haute Bretagne*, p. 371.

[2] Parmi les exceptions, il faut citer une chanson sur la captivité de François Ier, que M. de Puymaigre a recueillie dans la vallée d'Ossau et dont il signale l'existence dans le reste du Béarn, la Bretagne française et la Flandre française; la même chanson se trouve dans le manuscrit Maurepas et le *Recueil de chants historiques français*, de Leroux de Lincy, t. II, p. 92. Le souvenir de Henri IV est aussi consacré dans le Béarn par des chansons autres que le cantique de Jeanne d'Albret. Voy. le chapitre *Chants populaires de la vallée d'Ossau*, dans de Puymaigre, *Folk-lore.*

[3] E. Renan, *Poésie des races celtiques.*

[4] *Moniteur* du 19 octobre 1853.

[5] F. Michel, *Le pays basque*, p. 233.

[6] Tome II, p. 551.

[7] Cénac Moncaut, *Littérature populaire de la Gascogne*, p. 278.

indication, aucun détail, aucun mot puisse faire supposer qu'ils appartenaient jadis à une pièce épique[1]. — On sait que, dans le *Barzaz-Breiz,* M. de la Villemarqué, dont l'œuvre est d'ailleurs, à tant de points de vue, si méritoire, a tenté de suivre une méthode rigoureusement historique; mais toutes les récoltes de chansons bretonnes qui ont suivi la sienne ont démontré que ses attributions étaient inexactes, et qu'en réalité il n'était question, dans les pièces qu'il a le premier recueillies, ni d'Héloïse ou d'Abailard, ni de Duguesclin, ni d'aucun autre personnage historique, mais simplement de seigneurs, de châtelaines et de bergères aussi anonymes et aussi parfaitement imaginaires que tous ceux que nous avons trouvés dans les complaintes légendaires des autres provinces de France[2]. — Nous avons entendu souvent à Paris, dans les réunions celtiques, une certaine chanson où il est question d'Anne de Bretagne, « avec ses sabots » : c'est une simple ronde, populaire par toute la France et particulièrement en Lorraine (elle se trouve déjà dans les recueils du seizième siècle[3]), et à laquelle quelque auteur moderne aura jugé bon, pour en renouveler l'intérêt, d'ajouter ce nom cher aux cœurs bretons. — Enfin, la célèbre chanson *Ann hini gouz*, que les Bretons bretonnants reconnaissent pour leur chant de ralliement, avait-elle dans le principe le sens symbolique qu'ils lui attribuent? « C'est la vieille — qui est ma douce, — c'est la vieille, — j'en suis sûr; — la jeune — est jolie, — la vieille — a de l'argent; — c'est la vieille — qui est ma douce[4]... » Nous entendons bien : la vieille, c'est cette noble et forte terre armoricaine, qui restera toujours la préférée; mais, dût-on nous trouver terriblement terre à terre dans nos applications, nous ne pouvons nous empêcher de songer qu'une chanson qui se chante par toute la France, et en Bretagne même, aux environs de Lorient[5], a bien l'air d'avoir le même sujet que le chant breton : il y est question tout simplement d'une fille qui, ayant à choisir entre un jeune et un vieux mari, délaisse le jeune parce que « le vieux a de l'argent ». Singulier sujet, en vérité, pour faire un chant national!

Nous pourrions pousser beaucoup plus loin encore. Nous verrions,

[1] On trouvera sur ce sujet tous les renseignements désirables dans une substantielle *Notice bibliographique sur le Folk-lore basque*, par Julien VINSON, p. 31 et suiv.

[2] Comparez le *Barzaz-Breiz* avec les *Gwerziou Breiz-Izel*, de M. LUZEL.

[3] Il en sera de nouveau question dans la troisième partie.

[4] FOUQUET, *Légendes, contes et chansons populaires du Morbihan*, p. 5 des planches musicales.

[5] E. ROLLAND, *Chansons populaires*, t. I, p. 78. Une version bressane se rapproche davantage encore de la poésie bretonne :

Mère, ma douce mère,
La veuve a de l'argent.

V. Ch. GUILLON, *Ain*, p. 477.

par exemple, à quel point certains auteurs ont poussé la préoccupation de trouver des souvenirs de Jeanne d'Arc dans la chanson populaire, qui n'y songe en aucune façon. L'un, non des moins sérieux, la croit désignée dans une chanson recueillie en Lorraine, qui commence :

Petite bergerette,
A la guerr' tu t'en vas,

et conclut ainsi :

Ell' porte la croix d'or,
La fleur de lys au bras,
Sa pareill' n'y a pas [1].

Mais la même chanson, avec un développement presque identique, se trouve déjà dans un manuscrit presque contemporain de Jeanne d'Arc [2]; seulement, ce n'est pas d'une petite bergerette, mais des « gentilz gallans de France » qu'il est question dans la chanson du quinzième siècle, laquelle se chante encore, sous forme de ronde, dans plusieurs de nos provinces, Poitou [3], Anjou [4], pays Messin [5], haute Bretagne [6], etc.

Un commentateur [7] a cru retrouver également le type de Jeanne d'Arc dans une autre ronde non moins répandue parmi nos provinces, et dans laquelle il est question de démêlés d'amour entre une bergère et « le beau roi d'Angleterre ». Un autre, il est vrai, trouve dans la même chanson une allusion à Alix, fille de Louis VII, que Richard Cœur de lion refusa d'épouser [8].

L'expérience a démontré, du moins, que l'entente était fort difficile lorsqu'il s'agissait de déterminer l'attribution historique d'une chanson populaire. Prenons pour exemple quatre versions de la belle chanson de *la Marquise,* dans laquelle il est question d'une favorite de roi empoisonnée par une rivale : le collectioneur de la Sologne commencera par poser en principe que la chanson fait allusion « à quelqu'une des grandes favorites qui ont été célèbres pendant les deux derniers siècles [9] ». Le chanteur béarnais ne manquera pas de préciser et d'attribuer le rôle principal à son roi Henri IV [10]; mais, dans l'Armagnac, le roi sera Louis XIV, et la marquise, madame de Montespan [11];

[1] RATHERY, art. du *Moniteur universel* du 27 août 1853.
[2] G. PARIS, *Chansons du quinzième siècle,* n° 126.
[3] BUJEAUD, *Provinces de l'Ouest,* t. I, p. 202.
[4] CHAMPFLEURY et WECKERLIN, *Provinces de France,* p. 56.
[5] DE PUYMAIGRE, *Pays Messin,* t. II, p. 157.
[6] Version inédite recueillie par nous.
[7] L'ouvrage auquel nous faisons allusion est inédit.
[8] TARBÉ, *Romancero de Champagne,* t. III, p. 105.
[9] LEROUX DE LINCY, *Recueil de chants historiques français,* t. II, préf., p. VII.
[10] DE PUYMAIGRE, *Folk-lore,* p. 107. Empressons-nous de dire que M. de Puymaigre ne fait que rapporter la tradition locale sans l'appuyer aucunement.
[11] BLADÉ, *Armagnac et Agenais,* p. 26.

en Saintonge, enfin, on nous dira que la favorite empoisonnée est madame de Vintimille, fille du marquis de Nesles, qui supplanta sa sœur dans les amours du roi Louis XV et dont la mort en couches, peu de temps après, fit supposer un empoisonnement [1].

Il faut d'ailleurs convenir que les chansons populaires dont les héros portent véritablement des noms historiques n'apportent à leurs biographies qu'une contribution négligeable. Ni la chanson de la mort de *Monsieur de Vendôme,* qu'on chante dans le Berry [2] et la haute Bretagne [3], ni celle du *Duc du Maine,* populaire en Lorraine [4] et dans le Béarn [5], n'enrichiront l'histoire de documents précieux. Le duc de Biron, qui partagea les périls et la gloire de Henri IV, n'est, pour les chanteurs populaires, qu'un personnage au costume bizarre dont la danse est l'unique préoccupation [6]. En vérité, le type de la chanson historique française, c'est *Malbrough s'en va-t-en guerre!*

Quant aux chansons historiques conservées, non par la tradition, mais par des manuscrits ou des livres anciens, il suffit d'un très court examen pour se convaincre que, longtemps avant la Renaissance, elles avaient perdu totalement le caractère épique des antiques chansons narratives, aussi bien que ce ton en quelque sorte prophétique et inspiré qui se retrouve encore dans les complaintes légendaires ou romanesques qui, résistant aux atteintes du temps, sont parvenues jusqu'à nous. L'allure, presque toujours, en est satirique; au point de vue musical, elles n'existent pas par elles-mêmes, mais se chantent sur des airs connus : elles sont du ressort du vaudeville.

Nous n'avons donc pas à insister ici sur un genre de chansons dont l'intérêt musical est si mince. Aussi bien les véritables chansons narratives, les seules dignes, du moins, de fixer l'attention, sont celles qu'a créées l'imagination populaire, libre de toute entrave, exprimant spontanément des idées dictées par un sentiment vif, abondant, et parfois singulièrement profond.

[1] Bujeaud, *Provinces de l'Ouest,* t. II, p. 171.
[2] Chanson communiquée par Mme Viardot.
[3] Communiquée par M. Sébillot.
[4] De Puymaigre, *Pays Messin,* t. I, p. 233.
[5] De Puymaigre, *Folk-lore,* p. 102.
[6] Tout le monde connaît la ronde enfantine :

Quand Biron voulut danser,
Ses souliers fit apporter, etc.

M. de Puymaigre cite cependant une complainte sur la mort du duc de Biron, d'un tout autre caractère, recueillie par lui dans la vallée d'Ossau. Voy. *Folk-lore,* p. 103.

CHAPITRE II

CHANSONS ANECDOTIQUES ET SATIRIQUES.

Ici, nous abordons un sujet dans lequel il nous semble qu'on peut considérer la manifestation la plus spontanée et peut-être la plus caractéristique de notre esprit national : le genre *essentiellement français,* ainsi qu'on l'a si souvent défini, et auquel s'applique si bien ce terme de *gauloiserie* qui semble avoir été créé pour lui et en caractérise la nature avec une parfaite précision. La chanson, concurremment avec le conte populaire, son congénère, pourrait peut-être bien revendiquer la gloire d'avoir été l'inspiratrice de telle œuvre considérable de notre littérature nationale, et d'avoir guidé dans leur voie naturelle tels de nos auteurs qui ne sont pas ceux qui lui font le moins d'honneur : depuis Villon et Marot, intimement pénétrés de cet esprit gaulois, jusqu'à Voltaire, en passant par Rabelais, Molière, La Fontaine et tant d'autres, qui ont puisé à pleines mains dans la tradition populaire. Quant à l'art musical lui-même, nous aurons à déterminer plus tard ce qu'il doit à la chanson, et nous verrons que la part est large.

Si, comme on l'a déjà fort souvent constaté, la chanson populaire va chaque jour s'effaçant de la mémoire de ceux qui étaient jadis ses interprètes naturels, il est certain que, de toutes, celle qui résiste le plus, c'est précisément celle qui fait l'objet de ce chapitre : tandis que la complainte, sombre, austère, peut être dès aujourd'hui considérée comme un genre à demi éteint, la chanson subsiste, vive, alerte, légère, — parfois plus que légère; — elle peut se transformer, mais elle ne disparaîtra pas de longtemps,

Pour ce que rire est le propre de l'homme.

Certes, il pourra parfois être difficile d'en parler convenablement : bien que nous ayons à traiter ici surtout l'élément musical, le côté poétique et littéraire en est tellement inséparable que nous serons obligé d'y faire nombre d'incursions; et parfois cela ne laissera pas

d'être délicat; il pourra se présenter des textes d'allure un peu libre, des citations qui feront une singulière figure dans un travail sérieux; mais le sujet l'exige. D'ailleurs, les gens les plus graves ayant pris la peine de les recueillir, nous croyons être parfaitement à couvert derrière eux lorsqu'il nous arrivera de les présenter de nouveau et de les commenter.

Pour l'ancienneté, elles ne le cèdent en aucune façon aux chansons narratives que nous avons étudiées précédemment. Ce qui est même assez piquant, c'est que nous devions aux documents ecclésiastiques la preuve de leur existence dès les premiers siècles du christianisme. Oh! il paraît qu'elles étaient fort jolies, les poésies qu'on chantait en ce temps-là! Saint Augustin en parle, de ces chansons abominables, *cantica nefaria,* que le peuple allait chanter en dansant jusque sur les tombeaux des saints; le concile d'Agde (506) interdit aux chrétiens du pays la fréquentation des assemblées où l'on chante d'impudiques chansons d'amour et dans lesquelles on se livre à des danses obscènes; saint Césaire, évêque d'Arles, qualifie de *chants diaboliques* les chansons que chantaient les hommes et les femmes de la campagne. Les femmes sont visées plus spécialement au concile de Châlons (650) : on y menace les coupables non seulement d'excommunication, mais encore de fustigation (*aut excommunicari debeant, aut disciplinæ aculeum sustinere*)! Charlemagne lui-même, qui n'était pas un ennemi de la chanson populaire, puisque l'on sait qu'il fit recueillir les chansons épiques de son temps, s'oppose à ce qu'elle pénètre non seulement dans les églises, mais autour : « *Canticum turpe atque luxuriosum circa ecclesias agere omnino, quod et ubique vitandum est*[1]. »

Dans cette lutte du sacré et du profane, la force de résistance de la chanson populaire se montra telle, que ce fut le clergé qui dut s'avouer vaincu. L'*Histoire littéraire de la France* rapporte qu'au douzième siècle, en Normandie, dans les processions, tandis que les chantres reprenaient haleine, les femmes chantaient des chansons badines, *nugaces cantilenas*. Bientôt, les premières tentatives de polyphonie, qui consistèrent, suivant un système qui sera exposé plus longuement dans la suite, à superposer des thèmes religieux et profanes, contribuèrent à donner à la mélodie populaire une place officielle dans la liturgie. C'est à l'usage, adopté dès lors par les compositeurs, d'écrire des messes en parties sur des thèmes populaires que l'histoire de la musique doit la connaissance et la conservation d'un certain nombre de chants profanes du moyen âge : précieux documents qui, sans cela, eussent été absolument perdus pour nous. Bornons-nous à donner les

[1] Pour ce paragraphe, v. GERBERT, *De cantu et musica sacra*, t. I, p. 71 ; DE COUSSEMAKER, *Harmonie*, etc., p. 81 ; FÉTIS, *Histoire générale*, t. IV, p. 487 ; Ch. NISARD, *Des chansons populaires*, t. I, p. 9.

titres de quelques-unes de ces chansons, dont les plus récentes sont tirées de manuscrits du quatorzième siècle : *Lonc le riev de la fontaine; Dames sont en grand esmoi; Dieus, je ne puis la nuit dormir; Maynles femmes; S'il vous plaisist; Dieu, quel mariage; L'homme armé*, etc., etc. [1].

La chanson nous apparaît donc complètement formée dès le moyen âge; elle est déjà, comme l'a définie Jean-Jacques Rousseau, ce « petit poème lyrique fort court, qui roule ordinairement sur des sujets agréables, auquel on ajoute un air pour être chanté dans des occasions familières, comme à table, avec ses amis, avec sa maîtresse, et même seul, pour éloigner quelques instants l'ennui si l'on est riche, et pour supporter plus doucement la misère et le travail si l'on est pauvre [2] ». Elle se présente, aimable et vive, avec tout son cortège de jolis personnages déjà entrevus dans la complainte, mais qui, ici, ont dépouillé tout caractère sombre; si parfois on y remarque encore des apparences sinistres, des accessoires tout à fait terrifiants, comme la hache du bourreau, les clefs du geôlier, c'est, soyons-en sûrs, pour faire diversion et préparer une péripétie salutaire, mais le dénouement n'en souffrira pas : on y trouvera le page, le beau page, tombant aux genoux de la noble châtelaine, ou le beau capitaine, le galant soldat de guerre, fuyant au bois avec Jeanneton, tandis que le mari les cherche dans la prairie. Les voici tous : seigneurs amoureux, bergères enrubannées, princesses mélancoliques, et le roi, le terrible roi des légendes, aux ordres absolus de qui tout cède, excepté l'amour. Car l'amour (est-il besoin de le dire?), l'amour le plus fantaisiste, le plus imaginaire, le plus chimérique, nullement passionné, mais assurément le plus coquet du monde, est ici le sujet nécessaire autant qu'inépuisable : comme dans les contes bleus, on ne sera pas étonné de voir les rois épouser les bergères, et les simples soldats dédaigner les souveraines. Voyez quel tableau ravissant une chanson poitevine, authentiquement vieille de huit siècles, va nous tracer de la danse de la reine d'Avril, la *regine Avrillouse*, qu'on prendrait, tant la poésie lui donne de grâce, pour la fée du printemps, de la beauté, de la jeunesse :

Modéré.



Al en - tra - de del tens clar, E - ya, Pir joi-

[1] Voy. à ce sujet : DE COUSSEMAKER, *Harmonie au moyen âge*, pl. XXVII et XXXII, et *Art harmonique aux douzième et treizième siècles;* KIESSEWETTER, *Schicksale und Beschaffenheit des weltichen Gesanges, u. s. w.*, p. 1 et 2 des planches; BOTTÉE DE TOULMON, *La chanson musicale au moyen âge*, planches; FÉTIS, *Histoire générale*, t. V, p. 55 et suiv.; LAVOIX, *La musique au siècle de saint Louis*, planches, etc.

[2] *Dictionnaire de musique.*

e re-com-man - çar, E - ya, Et pir ja - lous ir - ri-

tar, E - ya, Vol la re - gi - ne mos - trar K'ele est si

a - mo - rou - se. A - la - vi, a - la - vi -

-e, ja — lous, Las - saz nos, las - saz

nos Bal - lar en - tre nos, en - tre nos.

Traduction. — 1. A l'entrée du beau temps, — Eya! — pour ramener la joie, — Eya! — et pour irriter les jaloux, — Eya! — la reine veut montrer — qu'elle est bien amoureuse.

Ref. Allez, allez, jaloux; — laissez-nous, laissez-nous danser entre nous, entre nous.

2. Elle a fait partout mander, — Eya! — qu'il n'y ait jusqu'à la mer, — Eya! — jeune fille ni bachelier — Eya! — qui ne vienne danser — en la danse joyeuse. — Allez, etc.

3. Le roi y vient d'autre part, — Eya! — pour troubler la danse, — Eya! — car il est dans la crainte — Eya! — qu'on ne veuille lui enlever — la reine d'avril [1]. — Allez, etc.

4. Mais elle refuse d'obéir, — Eya! — car elle n'a souci d'un vieillard, — Eya! — mais d'un gentil bachelier — Eya! — qui sache bien divertir — la dame savoureuse. — Allez, etc.

5. Qui donc la vit danser, — Eya! — et balancer son gentil corps, — Eya! — peut bien dire en vérité — Eya! — que dans le monde il n'y a pas sa pareille, — à la reine joyeuse. — Allez, etc. [2].

[1] *La regine Avrillouse*, dans le texte du moyen âge.

[2] Mélodie notée d'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale, fr., n° 20050, f° 82 *verso*. Le texte et la traduction ont été imprimés dans le *Recueil* de Leroux de Lincy, t. I, p. 79. Dans le chapitre de la deuxième partie relatif à la tonalité, nous aurons à revenir sur certaines particularités touchant la notation de la mélodie.

La mélodie de cette pièce charmante n'a-t-elle pas, elle aussi, la clarté, la fraîcheur, les grâces simples et sans apprêt qui sont propres à la mélodie française, et qu'on retrouve encore non seulement dans les chansons populaires de nos campagnes, mais encore dans les productions de notre art national?

Cette autre, un peu moins ancienne (elle est tirée d'un manuscrit du quatorzième siècle), ne présente pas les mêmes qualités mélodiques, mais la poésie en est intéressante, car c'est une des innombrables variations du thème inépuisable et mille fois traité au moyen âge qui met aux prises une villageoise et son seigneur : sire Aubert avec la bergère Marion dans le *Jeu de Robin et de Marion;* sire Garin avec la femme du meunier dans la chanson que voici :

Modéré.

Main se le - va si-re Ga-rins li dos. S'a dé -

clos son jar - din. Vers le mo - lin, De lès les bos,

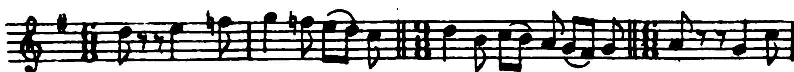
Si vit la ro - sé - e D'un pe-tit piet de-pas-

sé - e, Dit que femme est la pas - sé - e, Si tint les es-

-clos; Au mou-lin vient les ga-los, Si l'a treu - ve - e.

A brief mos l'a si - ac - cor - dée Que par samblant es-se-viée

Canta par son los : « Qui mou-ra m'a-vai-ne, li mo-lins est





TRADUCTION. — Le matin se leva le doux sire Garin. — Il a ouvert son jardin. — Vers le moulin — du côté des bois — il vit la rosée — foulée par un petit pied. — Il dit qu'une femme est passée là, — suit les traces, — va au moulin au galop, — et la trouve. — En peu de mots il s'est si bien accordé avec elle — que, faisant semblant de fuir, — elle chante pour son compte : — « Pour qui veut moudre l'avoine le moulin est clos. » — Lors lui dit Garin : « ... — Mettons-nous d'accord, — car les gens ne sont pas encore levés, — et le vilain dort. »

Une main plus ou moins savante a évidemment passé par là, modifiant le développement et la marche de cette chanson, dont la donnée n'en est pas moins éminemment populaire : nous n'y trouvons pas, en effet, la forme du couplet, que de nombreux exemples, à commencer par celui de la chanson poitevine citée précédemment, montrent avoir été de tout temps celle de la poésie populaire [2]. Mais, dès le quinzième siècle, la chanson populaire ressemble exactement et définitivement à ce qu'elle est aujourd'hui : nous en citerons pour exemple la suivante, dont les couplets, de deux vers chacun, sont *croisés* (c'est-

[1] DE COUSSEMAKER, *Harmonie au moyen âge*, pl. 32, et traduct., p. 36.

[2] La forme de la pièce que nous venons de citer est d'ailleurs celle de la grande majorité des chansons du moyen âge que les manuscrits nous ont transmises. Quant à la mélodie, en l'analysant avec soin, on remarquera qu'elle se compose d'une formule qui se répète presque tous les deux vers, modifiée, tronquée suivant les besoins de la poésie, mais au fond se rapportant toujours à un même type :



Puis, sur les deux derniers vers, une conclusion mélodique de quatre mesures forme un refrain bien rythmé, parfaitement tonal, qui a toute l'apparence et l'allure d'un chant populaire. On retrouve encore en Flandre des chansons de danse qui, bien que n'admettant que des éléments mélodiques moins compliqués et plus rudimentaires, se composent de même d'une ou deux formules mélodiques qui se transforment, s'allongent, se raccourcissent et se combinent entre elles comme dans la chanson ci-dessus. V. LOOTENS et FEYS, *Flandre*, nos 127, 130, 139, et DE COUSSEMAKER, *Flamands de France*, n° 34 et p. 323. Ce dernier est noté plus loin. (Voy. le chapitre des chansons de danse.)

à-dire que le dernier vers de chaque couplet devient le premier du suivant) et séparés par un refrain :

Aymés-moy, ma mignonne, — aymez-moy sans danger.

Au jardin de mon père — il y croist un rousier :
Troys jeunes damoiselles — sy s'i vont umbraiger.
Aymez-moi, ma mignonne, — aymez-moy sans danger.

Troys jeunes damoiselles, etc.
Troys jeunes gentilzhommes — sy les vont regarder.

Je choysy la plus belle — et la prier d'amer.

Mon père est en sa chambre, — allez luy demander.

Et s'il en est content, — je m'y vieulx acorder [1].

Comparez à cette poésie du temps passé cette autre, encore populaire dans plusieurs de nos provinces et jusqu'au Canada :

Derrièr' chez mon père
Y a un pommier doux.

Trois belles princesses
Sont couchées dessous.

Çà, dit la première,
Je crois qu'il fait jour.

Çà, dit la seconde,
J'entends le tambour.

Çà, dit la troisième,
C'est mon ami doux.

Il va à la guerre
Combattre pour nous.

S'il gagne bataille,
Il aura mes amours.

Qu'il perde ou qu'il gagne,
Il les aura toujours [2].

Est-il rien de plus pimpant, de plus coquet? Cette autre chanson, encore populaire dans toutes nos provinces, ne lui cède cependant en rien :

Assez vif.







[1] G. Paris, *Chansons du quinzième siècle*, n° LXXXI.

[2] Version recueillie par Brizeux en Franche-Comté (dans l'introduction du 2e vol. des *Chants historiques français* de Leroux de Lincy, p. viii).

Trois jeun' tambours — s'en revenant de guerre,
Le plus jeune a — dans sa bouche une rose.
La fille au roi — était à sa fenêtre.
« — Joli tambour, — donne-moi va ta rose.
— Fille du roi, — donne-moi va ton cœur.
— Joli tambour, — demand'le à mon père.
— Sire le roi, — donnez-moi votre fille.
— Joli tambour, — tu n'es pas assez riche.
— J'ai trois vaisseaux — dessus la mer jolie;
L'un chargé d'or, — l'autre d'argenterie;
Et le troisième — pour promener ma mie.
— Joli tambour, — tu auras donc ma fille.
— Sire le roi, — je vous en remercie.
Dans mon pays, — y en a de plus jolies [1]. »

Il serait intéressant, peut-être, facile à coup sûr, de suivre d'un même regard la marche parallèle de la chanson narrative étudiée dans le premier chapitre et de la chanson anecdotique qui fait l'objet de celui-ci, les deux formes fondamentales de la chanson populaire, et qui sont entre elles, pour ainsi dire, dans le même rapport que la tragédie et la comédie : les sujets sont les mêmes. Ici, la princesse affirme sa tendresse pour son *ami doux* et promet de le recevoir, vainqueur ou vaincu, avec le même cœur amoureux : là, la Pernette demandait à être pendue sur la même branche que son ami Pierre. Une épouse fidèle attend Jean Renaud au retour de la guerre : c'est aussi au retour de la guerre que le joli tambour est interrogé par la fille du Roi qui l'attend à sa fenêtre. Mais combien le ton est différent! Le guerrier Renaud revient « portant ses tripes dans ses mains »; le joli tambour a « dans sa bouche une rose ». La fille du terrible roi Loys, au fond de la tour sombre où elle fut enfermée sept ans passés, a « les pieds pourris dans la terre, et le côté rongé des vers »; la fille du général de France, également emprisonnée dans une tour, est enlevée sans peine par un galant capitaine :

Dès la premièr' ville,
Son amant l'habille
En beau satin blanc;

Dès la second' ville,
Son amant l'habille
En or, en argent;

Dès la troisièm' ville,
Ils étaient en file
Au beau régiment [2].

Le soldat est, on a eu plus d'une occasion de l'observer, le type indispensable de la chanson populaire. Les aventures de la vie de garnison y sont racontées, variées, commentées de mille façons. La complainte nous les a montrées sous un jour sombre; elle en avait mis en relief les côtés tragiques : le conseil de guerre, l'exécution du déser-

[1] Encore une chanson tellement répandue que nous renonçons à indiquer tous les chansonniers dans lesquels elle se trouve; il faudrait citer au moins la moitié des recueils existants. La version ci-dessus a été recueillie en 1884 dans la haute Bretagne par M. Paul Sébillot et par nous.

[2] BUJEAUD, *Provinces de l'Ouest*, t. II, p. 185.

teur; elle avait fait entendre, avec un accent étrangement plaintif, la voix de la fille perdue courant à la suite des dragons ou des gens d'armes qui l'ont enlevée. Nous trouverons ici la contre-partie de toutes ces situations.

Elles sont nombreuses, en effet, les chansons qui traitent des aventures galantes des militaires, ces conquérants des cœurs. Elles nous font assister d'abord au départ du conscrit; elles nous rendent témoins de la douleur provoquée par son absence dans les cœurs qu'il a subjugués. Parfois les regrets qu'il laisse après lui sont si vifs, qu'on nous montre l'abandonnée suivant l'infidèle à la guerre : l'imprudente! elle ne se doute pas de quelle manière elle s'expose à être reçue:

Quand la bell' fut en Prusse,
Elle vit son amant
Qui faisait l'exercice
Tout au milieu du rang.
— Si j'avais su, la belle,
Que tu m'aurais trouvé,
J'aurais passé la mer,
La mer j'aurais passé [1].

Par exemple, une héroïne sans peur, sinon sans reproche, c'est Nanon (Manon pour les Parisiens [2]) : non seulement celle-ci se mit en campagne pour aller à la recherche de son amoureux, mais encore elle s'habilla en soldat, s'engagea et fit la guerre (une version même la fait monter en grade jusqu'à celui de trésorier [3]), jusqu'au jour, invraisemblablement lointain, où le secret fut dévoilé, ce qui la conduisit au dénouement formulé dans ce couplet :

Une fill' de dix-huit ans
Qui a servi sept ans
Sûrement a gagné
L' congé d' son bien-aimé [4].

La complainte nous a montré que le retour du soldat lui ménage parfois des surprises moins agréables; tout le monde n'ayant pas l'humeur tragique, nous allons retrouver ici, sur un ton beaucoup moins sérieux, le récit de la mésaventure du soldat qui, ayant laissé dans son pays sa femme ou sa fiancée, trouve la place occupée; même une chanson lorraine fait entendre au mari l'inconvénient qu'il y a à revenir trop tard, en répétant à chaque couplet cet impertinent refrain :

Coucou, corna, ricoucou [5].

[1] De Puymaigre, *Pays Messin*, t. I, p. 74.
[2] *Chants et chansons populaires de la France*, par Du Mersan, t. I.
[3] Bujeaud, *Provinces de l'Ouest*, t. II, p. 197.
[4] *Ibid.*, p. 200.
[5] De Puymaigre, t. I, p. 65.

D'autres fois, le retour s'effectue à temps, mais si juste!... Une chanson normande, d'ailleurs connue dans d'autres provinces et procédant aussi du même type ancien, fait rentrer le soldat chez lui le jour même où sa femme, qui le croit mort, se remarie. Étonnement de l'assistance, partagé par la nouvelle mariée, qui s'écrie (et en alexandrins, encore!) :

> Je croyais être veuve, et voilà mon mari!

et congédie l'intrus avec ces bonnes paroles :

> Retire-toi, vieux traître, retire-toi d'ici!
> Je suis toujours la femme de mon premier mari [1].

Quant aux chansons anecdotiques concernant les bonnes fortunes de la guerre ou de la garnison, elles sont tellement nombreuses que nous ne chercherons même pas à les analyser. Elles ne nous apprendraient d'ailleurs plus rien de nouveau sur le caractère et l'allure des chansons anecdotiques, seule chose que nous nous efforcions d'éclaircir ici.

Pénétrons de plus en plus dans le domaine de la fantaisie. Ici, ce ne sont plus des récits miraculeux, mais nous remontons au temps où les animaux parlaient, car la chanson nous fait assister tour à tour aux noces du papillon, à celles du pinson et de l'alouette, de la bécasse et de la perdrix, de l'alouette et du moineau, chacun des convives apportant sa part au festin ou contribuant dans la mesure de ses forces à rehausser l'éclat de la fête, qui s'achève par un fantastique bal de rats [2]. Aux noces du roitelet, seul l'aigle jaloux ne daigne point paraître [3]. Ailleurs, c'est la rencontre du loup avec l'âne qui, lui aussi, va aux noces « de Martin son filloux [4] » : apologue à l'allure gauloise d'où La Fontaine a peut-être tiré le sujet de la fable *le Cheval et le Loup*. C'est encore l'histoire du procès intenté à cette chèvre irrévérencieuse qui, citée devant le parlement pour avoir touché aux choux défendus, et, pour ce fait, traînée devant les juges par quatre sergents, mit le président à une cruelle épreuve sur laquelle nous n'insisterons pas [5]. Ou bien c'est celle du *petit ageasson* poitevin qui répond *vobiscum* quand le curé entonne *Dominus*, et qui émerveille si bien les fidèles,

[1] J. FLEURY, *Basse Normandie*, p. 268.
[2] Voy. les versions publiées par la *Revue des traditions populaires*, 1re année, nos 1 et 11, 2e année, nos 3 et 4, et surtout la note de ce dernier numéro.
[3] *Mélusine*, 1re série, col. 193.
[4] BALLARD, *Rondes*, t. I, p. 268; BUJEAUD, *Provinces de l'Ouest*, t. II, p. 319.
[5] Nous avons entendu M. Ernest Renan, dans une des réunions celtiques qu'il préside, chanter et réciter quelques couplets de cette chanson qu'il avait entendue dans son enfance en Bretagne. Cf. GUILLON, *Ain*, 649 et 651; BLADÉ, *Gascogne*, t. III, p. 128.

que ceux-ci se promettent de lui faire tailler « daux dgeïtres et daux petits canuçons », et de l'envoyer dans les campagnes « pour prêcher la mission[1] ». Là, enfin, voici une chanson plus gracieuse, celle des *Métamorphoses*, populaire dans presque toutes nos provinces, et qui, parée des rimes sonores de la moderne poésie provençale, a été fixée littérairement dans le type de Magali, « Magali qui à l'amour échappait par mille subterfuges, Magali qui se faisait pampre, oiseau qui vole, rayon qui brille, et qui tomba pourtant amoureuse à son tour[2] ».

Poursuivons notre examen parallèle de la complainte et de la chanson anecdotique. De même que nous avons vu la première ne pas craindre de prendre pour sujets les aventures vulgairement dramatiques de la vie courante, de même la chanson ne se tiendra pas toujours dans ces sphères purement imaginaires : elle sait très bien, au contraire, redescendre sur terre, et même nous allons la voir peu à peu devenir singulièrement réaliste. Tout en restant anecdotique, elle quittera d'abord son ton romanesque pour prendre cette allure grivoise qui est, à la vérité, celle sous laquelle elle est le plus répandue. De nouveaux personnages vont prendre place dans sa galerie joyeuse : moines, nonnes et curés, dont les aventures défrayent tout un cycle de chansons populaires, et non le moins considérable. La plus célèbre d'entre elles, au moins de nom, peut en être donnée comme type : *Le comte Ory,* qui remonte assurément très haut, et dont Dumersan donne une version recueillie en Picardie au siècle dernier, dit-il, mais, à coup sûr, très altérée[3]. L'opéra de Rossini peut donner une idée suffisante du sujet, bien que la muse vertueuse de Scribe en ait atténué considérablement le côté scabreux en arrêtant l'affaire au meilleur moment. Dans la chanson, dont on trouve des similaires dans une foule de provinces[4], cela va beaucoup plus loin. Sans citer aucune de ces chansons aux allures généralement plus que libres, bornons-nous, pour donner une idée du genre, à extraire du recueil de M. G. Paris les premières strophes d'une chanson qui n'est probablement pas de celles auxquelles il est fait allusion dans cette phrase de la préface : « L'influence des croyances et des sentiments chrétiens s'y fait souvent

[1] BUJEAUD, *Provinces de l'Ouest*, t. II, p. 257.

[2] Nous en avons publié dans la *Revue des traditions populaires*, 1re année, n° 4, quatre versions, bretonne, morvandelle, etc., précédées d'une version champenoise recueillie par M. Gaston Paris. Voir aussi, notamment, Damase ARBAUD, *Provence*, t. II, p. 128.

[3] *Chants et chansons populaires de la France*, t. I.

[4] Voir notamment : BUJEAUD, *Provinces de l'Ouest*, t. II, p. 103 et 260 et suiv. ; J. FLEURY, *Basse Normandie*, p. 311 et suiv.; E. ROLLAND, *Chansons populaires*, t. I, p. 149 et suiv. ; CARNOY, *Picardie*, p. 356.

sentir. » Sa mélodie syllabique et rythmée la recommande particulièrement à notre attention.

Modéré.

Lour - dault, lour-dault, lour - dault, — gar-
de que tu fe - ras. Car si tu te ma-
ri - es, tu t'en re - pen - ti - ras. Lour-dault ! Lour-

Lourdault, lourdault, lourdault, garde que tu feras,
Car si tu te maries, tu t'en repentiras.
Lourdault, etc.

Si tu prends une vieille, el te rechygnera.

Si tu prens jeune femme, jamès n'en joyras.

Elle yra à l'église, le prebstre la verra;

La merra en sa chambre et la confecera, etc. [1].

Cette autre a pour donnée un thème qui se retrouve dans un grand nombre de contes populaires. Regnard en indique le sujet dans une scène du *Distrait :*

— Sortant d'une maison, l'autre jour, par bévue,
Pour son carrosse il prit celui qui dans la rue
Se trouva le premier. Le cocher touche et croit
Qu'il mène son vrai maître à son logis tout droit.
Léandre arrive, il monte, il va, rien ne l'arrête :
Il entre en une chambre où la toilette est prête,
Où la dame du lieu, qui ne s'endormait pas,
Attendait son époux, couchée entre deux draps.
Il croit être en sa chambre, et, d'un air de franchise,
Assez diligemment il se met en chemise,
Prend la robe de chambre et le bonnet de nuit;
Et bientôt il allait se mettre dans le lit,
Lorsque l'époux arrive. Il tempête, il s'emporte,
Le veut faire sortir, mais non pas par la porte,
Quand mon maître étonné se sauva de ce lieu
Tout en robe de chambre, ainsi qu'il plut à Dieu.

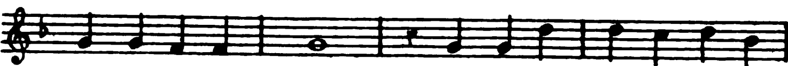
[1] *Chansons du quinzième siècle,* n° LXXI.

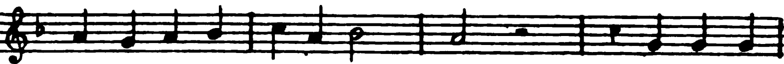
Seulement, la chanson pousse les choses beaucoup plus loin. Nous en donnons seulement le premier couplet.

Modéré.











Nous n'insisterons pas plus que de raison sur les divers sujets que peut présenter la chanson, d'allure d'autant plus changeante qu'elle devient plus familière. Les aventures infiniment variées qui peuvent arriver à une fille qui s'en va *seulette* au bois, ou aux champs, ou à la fontaine, en constituent le fonds principal; mais les dénouements n'y varient pas beaucoup : il n'en est guère que deux, qui peuvent être formulés par ces deux conclusions d'une même chanson. Dans l'une, la personne intéressée fait comprendre à l'interlocuteur sa maladresse par ces deux simples vers :

Quand tu tenais la caille,
Il fallait la plumer.

[1] Partie de ténor d'un motet à quatre voix du manuscrit 295 de la Bibliothèque de Dijon (chansons en parties du quinzième siècle). La même chanson, avec des paroles plus complètes et une autre mélodie, figure dans les *Chansons du quinzième siècle* de MM. G. Paris et Gevaert, n° XXIV.

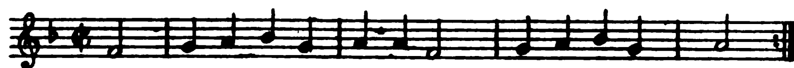
Dans l'autre, au contraire, la situation est expliquée par ce dialogue :

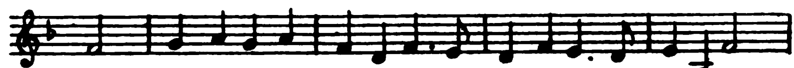
« Ne pleurez pas, la belle,
Ah ! je vous le rendrai !

— Ce n'est pas chos' qui s' rende
Comm' cent écus prêtés [1] !... »

Au point de vue musical, il est d'autant moins utile d'en dire davantage que la plupart de ces chansons, surtout celles, très nombreuses en ce genre, que Ballard publia au dix-huitième siècle, se chantent sur des airs syllabiques se ressemblant assez les uns aux autres, et dont le suivant suffira à donner une idée :

Allegro.







Quand j'étais chez mon père,
Petite camuson [2],

J'allais à la fontaine
Pour y cueillir du jonc.

Et j'étais trop jeunette,
Je suis tombée au fond.

Et par icy passèrent
Trois beaux jeunes garçons.

Que donnerez-vous, belle?
Nous vous retirerons.

Quand seray retirée,
Nous y aviserons.

Quand je fus retirée,
Leur dis une chanson.

Voilà comme les filles
Attrapent les garçons [3].

La chanson de *Sire Garin,* notée plus haut, nous a déjà fourni un exemple des innombrables chansons racontant les amours d'un haut personnage avec une simple paysanne : la femme du meunier dans le

[1] Chansons recueillies dans le Morvan et populaires dans un grand nombre d'autres provinces. Cf. ROLLAND, *Chansons populaires*, t. I, p. 23 et suiv.
[2] Couplets croisés.
[3] *Les rondes, chansons à danser*, BALLARD, 1724, p. 6.

cas présent (on sait que le meunier, concurremment avec le tailleur, ce dernier en Bretagne particulièrement, partage avec les soldats et marins l'honneur de jouer l'un des premiers rôles dans la chanson populaire); le plus souvent, la belle sera une simple bergère, naïve et vertueuse par définition, et qui résistera aux sollicitations de son seigneur pour être toute à l'amour de son berger : c'est déjà le sujet du *Jeu de Robin et de Marion,* si populaire de toute façon; ce l'est encore pour la chanson suivante, encore répandue dans beaucoup de nos provinces, et dans laquelle la bergère (qu'on nous pardonne cette expression vulgaire) *roule* le gentilhomme qui lui fait la cour en jouant la niaiserie. Nous en donnons seulement trois couplets :

Bien du bonjour, mon aimable bergère.
— *Hélas, Mouchus, quæ-z-a quo que voulez?*
— Ah! si j' pouvais une fois dans la vie!...
— *Parla, Mouchus, parla coümma vous devez.*

— Entre, Nanon, en dessous cet ombrage.
— *Nenni, Mouchus, craëgne pas le souli.*
— Oh! si j' pouvais avoir ton cœur en gage!
— *Ai mon berdzai, y le garde pè lui.*

. . . .

— Dis-moi, Nanon, le nom de ce village.
— *Apprenia le, Mouchus, et le soubres.*
— Dis-moi, Nanon, qu'y a-t-il dans ton village?
— *In grand lourdao, Mouchus, quand l'y sarez* [1].

Nous abordons enfin un dernier genre de chansons, plutôt satirique qu'anecdotique, et qui est peut-être, entre tous, le plus considérable et le plus abondant : ce sont les chansons qui traitent des querelles de ménage et des mésaventures conjugales. L'inépuisable sujet! déjà traité (les preuves en abondent) aux époques les plus reculées, et cependant, si peu varié qu'il soit, toujours facile à rajeunir! Quelquefois, plus rarement néanmoins que pour les séries précédentes, il laisse encore à la chanson le caractère pimpant, le comique franc et sans arrière-pensée morose que nous avons observé jusqu'ici : nous n'en pourrions pas citer de meilleur exemple que celui de cette autre chanson dialoguée qui a en vérité toute l'allure d'une comédie et qui, en effet, est jouée comme telle dans les fêtes populaires de certaines provinces, comme la Lorraine et la Provence. M. Alphonse Daudet, dans *Numa Roumestan,* cite la plus grande partie de cette chanson, extrêmement répandue dans le midi de la France : « C'est sur un air grave comme du plain-chant » que s'exécute ce dia-

[1] Version auvergnate, publiée intégralement dans nos *Dix Mélodies populaires des provinces de France.*

logue musical, dit M. Daudet, dont nous empruntons la traduction :

— Où as-tu passé ta matinée, morbleu, Marion?
— A la fontaine chercher de l'eau, mon Dieu, mon ami.
— Quel est celui qui te parlait, morbleu, Marion?
— C'est une de mes camarades, mon Dieu, mon ami.
— Les femmes ne portent pas les brayes, morbleu, Marion.
— C'était sa robe entortillée, mon Dieu, mon ami.
— Les femmes ne portent pas l'épée, morbleu, Marion.
— C'est sa quenouille qui pendait, mon Dieu, mon ami.
— Les femmes ne portent pas de moustaches, morbleu, Marion.
— C'était des mûres qu'elle mangeait, mon Dieu, mon ami.
— Le mois de mai ne porte pas de mûres, morbleu, Marion.
— C'était une branche de l'automne, mon Dieu, mon ami.
— Va m'en chercher une assiettée, morbleu, Marion.
— Les petits oiseaux les ont toutes mangées, mon Dieu, mon ami.
— Marion!... je te couperai la tête, morbleu, Marion.
— Et puis que ferez-vous du reste, mon Dieu, mon ami?
— Je le jetterai par la fenêtre, morbleu, Marion.
— Les chiens, les chats en feront fête...

Ici, le personnage du roman, transporté d'un enthousiasme... méridional, s'interrompt et s'écrie : « Ça, voyez-vous, mes *infants*... C'est *bo* comme du Shakespeare [1]!... »

On imaginera sans peine que les chansons qui font jouer un rôle ridicule au mari ne doivent pas manquer. Georges Dandin existait longtemps avant Molière. La chanson populaire nous fera, par exemple, entendre les doléances du vieux mari incapable de soutenir la comparaison avec son valet.

Si vous savais comme j'y mange
Quante j'y ses à ma maison!
Ah! j'y mange du pain d'aveine :
Si vous savais comme il est bon!
Si y a du gentil pain jaunet,
C'est pour nout' femme et son valet.

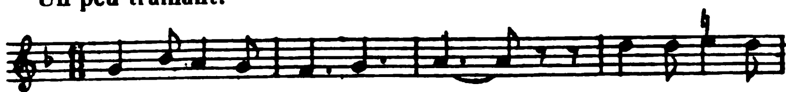
Si vous savais comme j'y boive
Quante j'y ses à ma maison!
J'y fais ben tout comme les canes,
J'y boive l'iau dessous mon pont!
Mais si y a du bon vin clairet,
C'est pour nout' femme et son valet.

Si vous savais comme j'y couche
Quante j'y ses à ma maison!
J'y couche les pieds sus la table
Et la tête sus le tison.
Si y a bon lit encortiné,
C'est pour nout' femme et son valet [2].

[1] A. Daudet, *Numa Roumestan*, p. 178.
[2] Version du Berry, *Poésies populaires de la France*, manuscrit de la Bibliothèque nationale, t. IV, f° 456. — Cf. une version bretonne, même *Recueil*, t. III, p. 490, et Bujeaud, *Ouest*, p. 278 ; de Puymaigre, *Pays messin*, t. II, p. 39, 41 ; Gagnon, *Canada*, p. 104. Une version en patois de la même chanson est très populaire en Bresse.

La plainte du mari mécontent atteint au comble du grotesque, si elle s'exprime en un patois bien approprié et sur une mélodie lugubrement satirique, comme dans la chanson suivante :

Un peu traînant.



L'au-tre zor lou pou-vre Zan — Re-va-niant du



la-bou-ra-zon. Re-va-niant du la-bou-ra-zou,



En cre-yant dè di-jon-nò... E-lo! la mi-



-chin-ta fen-na, Le m'a ben fait re-tour-no! —

II

Le face de matafan
To pu u jue e a la cremma;
Je mè sai approça de yella
En creyant dè n'avè yon :
Le m'a bailla de la casse
To drè desso le menton !

III

Le m'en a ben encor pi fait,
Que ze n'uge a vo dire :
Le m'a fait cuçer so la troble,
Lire soletta dans le luia.
Elo! la michinta fenna!
Le m'a fait gelo de frai[1] !

Mais, au milieu du nombre infini de chansons nées de cette situation, toujours intéressante, paraît-il, il en est une surtout qui, par son immense et universelle popularité, mérite en vérité de former un groupe à part : c'est celle dans laquelle s'exhalent les plaintes de la femme malheureuse en ménage, ou mariée contre son gré, ou épouse

[1] Traduction. — L'autre jour le pauvre Jean — revenant du labourage — revenant du labourage — en croyant déjeuner...— Hélas! la méchante femme, — elle m'a bien fait *rentourner!*

Elle faisait des *mâtefaims* — tout purs aux œufs et à la crème; — je me suis approché d'elle — en croyant en avoir un : — elle m'a donné de la poêle — tout droit sous le menton.

Elle m'a bien fait pire encore, — que je n'ose vous dire : — elle m'a fait coucher sous la table, — elle était seule dans le lit. — Hélas! la méchante femme! — Elle m'a fait geler de froid.

d'un mari vieux ou ridicule, la chanson de la *Maumariée*, dont le nom, datant du moyen âge, sert encore à désigner aujourd'hui cette classe de chansons [1]. Qui ne connaît, par exemple, la chanson du *Petit mari?* Le *Roman comique* la met dans la bouche du comédien La Rancune, qui la fait précéder du commentaire suivant :

« On a fait, il y a environ sept ou huit cents ans, une chanson que je suis résolu de vous dire : écoutez bien.

Mon père m'a donné mari.
Qu'est-ce que d'un homme si petit?
Il n'est pas plus grand qu'un fourmi.
He! qu'est-ce? qu'est-ce? qu'est-ce? qu'est-ce?
Qu'est-ce que d'un homme
S'il n'est, s'il n'est homme?
Qu'est-ce que d'un homme si petit [2]? »

Messire La Rancune, ni l'auteur du *Roman comique* lui-même, n'ont jamais été tenus pour des autorités en ces matières; cependant, il se pourrait faire que cette date de sept ou huit cents ans, qu'ils assignaient à l'origine de la chanson du *Petit mari* ou de telle autre des *Maumariées*, ne fût pas trop éloignée de la réalité; en tout cas, les anciens chansonniers en renferment un grand nombre. Une *Maumariée* est citée par Rabelais au Ve livre de *Pantagruel;* plusieurs nous ont été conservées dans les *Chansons du quinzième siècle* de M. Gaston Paris, les *Französische Volkslieder* de M. Maurice Haupt, les livrets de chansons populaires et *voix-de-ville* du seizième siècle, les recueils de chansons musicales de Petrucci, Attaingnant, Leroy et Ballard, Pierre Phalèse, etc. [3], ceux de Jacques Mangeant (1615), la *Comédie des chansons* au dix-septième siècle (sans compter le *Roman comique* déjà cité), les chansonniers des Ballard [4] et de La Monnoye au dix-huitième, etc. Quant aux collections modernes, nous n'entreprendrons même pas de citer toutes les *Maumariées* qu'on y trouve, car ce travail demanderait assurément l'étendue d'un chapitre spécial : bornons-nous à dire, pour donner une idée de la multiplicité de ces sortes de chansons, que, dans un récent recueil [5], M. E. Rolland a groupé, trente pages durant, trente-cinq chansons, pour la plupart inédites, et provenant de Lor-

[1] V. G. PARIS, *Chansons du quinzième siècle*, n° V, note 1 ; ROLLAND, *Chansons populaires*, t. I, p. 79, etc.

[2] *Roman comique*, 3e partie, chap. IX. « On n'a pas mis le reste de la chanson, comme chose superflue à notre roman », ajoute Scarron.

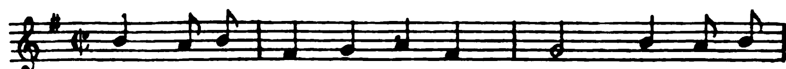
[3] Le sujet était traité à cette époque par des compositeurs tels que Compère (Petrucci, 1503, liv. III), Certon (Attaingnant, 1542, et Leroy et Ballard, 1552), Clemens non papa (P. Phalèse, 1553), Waelrant, etc.

[4] Dans le seul premier volume des *Rondes, chansons à danser* (Ballard, 1724), ce type ne se trouve pas répété moins de seize fois, sans compter trois chansons consacrées aux maris *mal mariés*.

[5] E. ROLLAND, *Recueil de chansons populaires*, t. I.

raine, de Bretagne, Ile-de-France, Artois, Vendée, Auvergne, Orléanais, Limousin et Franche-Comté; plusieurs aussi sont tirées des recueils du siècle dernier : dix, notamment, des *Brunettes* et des *Rondes à danser* de Ballard. Toutes sont d'ailleurs sur le même type et nullement variées de ton : quelques citations suffiront amplement à en déterminer le caractère.

Allegro.









Mon père aussi m'a marié.
A un vieillard il m'a donné.
Il n'a ny maille ny denier;
Qu'un seul bâton de vert paumier;
De quoy il m'en bat les côtéz.

S'il me bat cor, je m'en iray,
Avec ces gentils écoliers :
Ils m'apprendront le jeu d'aimer,
Le jeu des cartes, le jeu des dez [1].

Notons au passage la variante suivante, très répandue :

La premièr' nuit des noces,
D'vinez c' qui m'arriva?
Il me tourna l'épaule
Et tôt il s'endorma, etc. [2].

Quelquefois la chanson quitte ce ton satirique que nous avons vu dominer jusqu'ici, et qui devient véritablement pénible à la longue, pour peindre en traits sérieux l'infortune d'une vie de labeur et de tristesse; mais alors quel accent cruellement plaintif et désolé est le

[1] *Chanson à danser en rond*, à la suite du troisième volume des *Brunettes* (Ballard, 1711), p. 277.
[2] Bujeaud, *Provinces de l'Ouest*, t. II, p. 58.

sien! Voyez par exemple la chanson de la *Femme du roulier* [1], courant le pays d'auberge en auberge pour chercher son mari attablé au cabaret pendant que la femme est à la peine; ou bien ces couplets d'une chanson berrichonne :

J' voudrais êt' mariée,
J'irais p't-êt' plus aux champs.

V'là la bell' mariée :
A va toujours aux champs.

« Je voudrais être enceinte, — j'irais p't-êt' plus aux champs », continue le personnage de la chanson; puis : « J' voudrais être accouchée »; puis enfin :

Je voudrais être morte,
J'irais p't-êt' plus aux champs.

Voilà la belle morte,
Alle ira plus aux champs.

Et toujours ces deux vers servant mélancoliquement de refrain à chaque couplet :

Adieu nos amourettes,
Adieu donc pour longtemps [2].

Mais ces chansons sont en petit nombre dans le répertoire populaire, et, bien qu'en notre siècle pessimiste les collectionneurs s'ingénient à les rechercher et à les mettre aux belles places dans les livres et les revues, ils n'en ont recueilli que de rares échantillons. La forme satirique est en réalité celle de presque toutes les chansons de cette classe; on l'observera même dans une dernière, qui, en se chantant sur de petits airs gais comme celui des *Rondes* cité en dernier lieu, n'en arrive pas moins au *summum* du réalisme. C'est la chanson de la *Mort du mari :*

Men pouer [3] Jean est biein malade,
Biein malade, Du [4] merci !

Le pauvre Jean a demandé à sa femme de la viande, du vin : la mégère lui a fait manger du chat, boire de l'eau de la mare; enfin elle continue :

Mon p'tit Jean m'a demandaé
Le milleur mechtchin [5] d' Paris.

J' pris ma coueffe [6] et ma cape naire,
A Paris j' m'en fus le qu'ri [7].

J' m'en étais allée à Pâques,
Je revins à la Saint-D'nis.

Quand je feus sur not' montagne,
J'entendis sounaé pouer li...

[1] CHAMPFLEURY et WECKERLIN, *Provinces de France*, p. 75, art. *Saintonge*.
[2] *La poésie des paysans*, art. de M. Gabriel Vicaire, dans la *Revue politique et littéraire*, 1883, p. 54.
[3] Pauvre.
[4] Dieu.
[5] Médecin.
[6] Coiffe.
[7] Querir, chercher.

Quand j'arrivis dans la chambre,
No m' dit qu' tout était fini.

Dans treize aoun's d' la plus bell' taile
No l'avait enseuveli.

J' prins mes cisiaoux à point's feines,
Poin à poin je l' découseis.

Quand j'arrive à ses ollières[1],
J'avais poues[2] qu'il n' m'entendit.

Quand j'arrive à sa grand' goule,
J'avais poues qu'il n' me mordit.

Quand j'arrive à ses gross' pattes,
J'avais poues qu'il n' me battit.

Je l' prins par les deux ollières,
Par dessus l' mu je l' jetis.

Et chaque couplet s'achève, sur un ton doucereusement hypocrite, par le refrain :

J' l'aimais tant, tant et tant,
J' l'aimais tant, chu pouer Jean[3]!

Oui, voilà ce que devient la chanson, que nous avons vue si pimpante, au début, dans son aimable fantaisie. Elle nous apparaît maintenant avec tout ce que les misères de la vie peuvent nous montrer de plus horrible. Nous pourrions y joindre encore un dernier groupe : celui des chansons satiriques, composées au jour le jour par quelque bel esprit de village sur l'événement d'actualité ou la personnalité à la mode; nous ne le ferons pas, pour les mêmes raisons qui, à la fin du premier chapitre, nous ont empêché d'insister sur les chansons purement historiques. Comme ces dernières, elles ont un caractère trop spécial et, le plus souvent, trop fugitif, pour que nous ayons à leur faire place dans une étude consacrée à des productions plus sincèrement populaires.

Si, dans ce chapitre d'un caractère assez général, nous avons envisagé le côté littéraire de la chanson avec autant de soin, plus peut-être que nous ne l'avons fait pour ses formes mélodiques, c'est que nous tenions, dès le début de cette étude, à donner une vue d'ensemble aussi exacte et aussi complète que possible d'un genre duquel procèdent presque toutes les chansons que nous passerons en revue dans la suite. La chanson, telle que nous l'avons étudiée jusqu'ici, a pour seule fonction de récréer le chanteur ou l'auditeur : c'est le premier but de tout art, le plus humble comme le plus élevé. Mais bientôt nous verrons son allure se modifier, ses formes prendre une fixité plus grande, en même temps qu'elle se consacrera à certaines fonctions aux nécessités desquelles elle sera contrainte de se plier. Elle accom-

[1] Oreilles.
[2] Peur.
[3] Version normande tirée de la *Littérature orale de la basse Normandie*, de M. Jean FLEURY, p. 359. Cf. *Les rondes*, de BALLARD, 1724, t. I, p. 146; TARBÉ, *Champagne*, t. II, p. 106; BUJEAUD, *Ouest*, t. II, p. 67 et suiv.; GUILLON, *Ain*, p. 505; ROLLAND, *Chansons populaires*, t. I, p. 90 et suiv.

pagnera la danse; elle rythmera les travaux et les exercices du corps; elle rehaussera l'éclat de diverses fêtes et cérémonies populaires. Là, nous verrons paraître un élément qui faisait presque complètement défaut dans la complainte, et que nous avons seulement entrevu dans la chanson anecdotique : le refrain, composé le plus souvent de mots ou de syllabes sans signification ou sans rapport avec la poésie. Suivant sa forme, ses proportions, le sens des paroles surtout, le refrain suffira fréquemment à déterminer le genre auquel appartient chaque chanson. Mais si la disposition des vers varie, si le rythme et l'expression mélodique se transforment suivant les circonstances, les sujets ne sont pour ainsi dire pas différents de ceux que ce chapitre nous a fait connaître. Les suivants pourront donc être considérés comme les compléments de l'étude d'ensemble qui a fait l'objet du présent chapitre.

CHAPITRE III

LES CHANSONS D'AMOUR.

I

Aux époques de formation de la société, lorsque les hommes, encore tout près de l'état de nature, n'avaient pas d'autre préoccupation que de prendre part à la lutte pour la vie, si parfois, aux heures de repos et de rêve, il est arrivé à l'un d'eux de revêtir sa pensée d'une forme sonore et cadencée dont les harmonies frappaient tour à tour les sens et l'imagination, ces chants rudimentaires, premiers essais d'un art auquel le temps seul pouvait donner une forme définitive, ne devaient forcément avoir pour objets que les faits et les sentiments les plus connus, les plus accessibles, partant les plus vulgaires. Le côté matériel et grossier des choses étant celui qui apparaît tout d'abord aux êtres primitifs, les uniques sujets sur lesquels a pu s'exercer leur lyrisme naissant ont été les récits des événements, généraux ou familiers, qui les touchaient le plus directement, ainsi que l'expression de leurs désirs, de leurs besoins et de leurs appétits. C'est ainsi qu'à l'époque qui correspond en effet à la période de formation de la nationalité française, celle de l'invasion des Barbares en Gaule et les siècles qui la suivirent, nous avons vu deux seules formes de chansons se partager la faveur d'un peuple composé des primitifs enfants du sol, des envahisseurs, plus sauvages qu'eux, et des soldats romains. Certes, il ne se dégageait pas d'un pareil milieu un idéal bien élevé, et les aspirations intellectuelles étaient alors pleinement satisfaites des deux seules formes poétiques existantes : la chanson épique et narrative, bruyante, éclatante, d'ailleurs non sans fierté, et la chanson grivoise, contre laquelle ceux qui faisaient profession de gouverner les esprits ne cessèrent jamais de protester.

Notons-le bien, en effet : dans aucun des textes du moyen âge cités dans les précédents chapitres il n'est question de poésies exprimant des sentiments quelque peu délicats. Ces *nugaces cantilenæ,* ces *cantica nefaria,* ces « impudiques chansons d'amour accompagnées de danses

obscènes » dont parlent les écrivains religieux, ne sauraient être assimilées à celles qui font l'objet de ce chapitre et dont le caractère est tout différent. Malgré le mot *amour* qui s'y trouve égaré, il n'est aucunement question, dans ces citations, du sentiment qui porte ce nom : de ce que Platon appelle l'amour populaire, peut-être; mais ce qu'il définit ainsi n'a jamais rien eu de commun avec un sentiment.

Ce n'est pas que, sur certains points de notre pays, le peuple n'ait gardé la mémoire d'autres poèmes d'un ordre plus relevé, conservés par les traditions celtiques et paraissant avoir joui d'une popularité générale tant que les Gaulois furent seuls maîtres chez eux : tel, par exemple, *Tristan et Yseult,* cet admirable poème d'amour, éternellement inspirateur, dont les trouvères français et, après eux, les *Minnesinger* empruntèrent la donnée primitive aux traditions bretonnes et galloises. Mais cette forme dernière ne leur fut donnée qu'après de longs siècles; et, par le fait, c'est à l'époque même où cette transformation s'accomplit, au temps de cette première renaissance de l'esprit moderne qui se produisit après l'an 1000, avec les croisades et la chevalerie, qu'il faut aller pour trouver l'origine de la chanson d'amour, véritable type de la chanson sentimentale. Déjà s'étaient formés la chanson de geste, le roman, le fabliau, produits de l'extension de la chanson narrative ou anecdotique; mais un dernier poème était à créer : celui qui célèbre la femme, reléguée naguère dans un complet état d'infériorité, aujourd'hui dominant la société nouvelle, exerçant partout son empire souverain.

Spontanément on vit naître ce poème, création des poètes chanteurs qui parurent en France au onzième siècle (les troubadours dans les pays de langue d'oc; plus tard, dans le Nord, les trouvères), mais bien plutôt émanation des nouveaux sentiments dont le cœur humain se sentait tout à coup pénétré. Pour la première fois, la langue nouvelle traduisit des sensations jadis inconnues d'elle, et la chanson put dès lors exprimer ce que le cœur seul lui dictait : l'espérance, le désir, le regret, et non seulement cela, mais encore les impressions évoquées par les beautés de la nature, à peine remarquées jusque-là et devenues éléments inséparables de la chanson nouvelle : les fleurs, le chant du rossignol, et le printemps, « douce saison d'amour ».

Le peuple fut donc par là initié à une foule de sentiments et d'impressions qui lui étaient auparavant inconnus, ou que jusqu'alors il ne s'était expliqués que confusément. La calme beauté des bois, le chant des oiseaux, surtout celui du rossignol, le printemps, la fleur naissante, et par-dessus tout l'éternelle poésie de l'amour, toutes ces choses, qu'il ne savait pas apprécier parce qu'elles lui étaient trop familières, lui apparurent avec tout leur charme et leur pénétrante saveur. Voyez avec quelle fraîcheur, quelle grâce simple et sans apprêt

la mélodie du douzième siècle sait déjà chanter la première fleur, l'alouette qui dit son hymne au soleil levant, et l'amour chaste et candide qui, à la fin de la chanson, s'exprimera en ces termes :

. . . . . Sire, oiés ma pensée :
Pour mon ami que j'aim tant
Sui si matin levée;
Si n'amerai ja que lui
Por chose qui soit née.

Voici la mélodie sur laquelle se chantent les premiers vers :

Modéré.









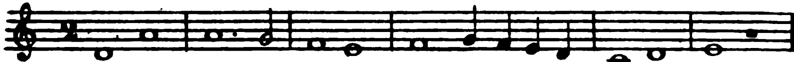
Les chansons sentimentales se multiplièrent extrêmement aux quinzième et seizième siècles, la belle époque de l'art populaire, celle où l'imagination des chansonniers rustiques se donnait carrière librement, sans entraves apportées par des règles factices, sans qu'une prétendue direction, s'imposant au nom de la civilisation, y introduisit des éléments étrangers à sa nature. Au contraire, l'influence populaire est évidente sur tout le mouvement littéraire de l'époque : le sujet favori des poètes est la supériorité de la vie agreste sur la bruyante

[1] De Coussemaker, *Art harmonique aux douzième et treizième siècles*, n° 37, d'après le manuscrit de Montpellier du quatorzième siècle. Nous ne donnons ici que le début de cette chanson, dont la suite se développe et module suivant des procédés tout différents de ceux de la mélodie populaire. Voy. ce que nous avons dit des chansons musicales du moyen âge au chapitre précédent, à propos de la chanson *Sire Garin*, et, ci-dessous, la pastourelle du douzième siècle : *Lonc le rieu de la fontaine.*

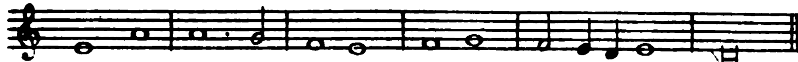
et inquiète existence mondaine, et plusieurs plaident cette cause avec une sincère conviction dans leurs jolis rondels, chansons et ballades. Quant aux recueils de chansons plus familières, ils sont remplis de pièces du même genre : invocations à la bien-aimée, dialogues pastoraux, saluts au printemps, chants élégiaques sur la perte de l'objet chéri, etc. Et dans la chanson d'amour, expression libre et spontanée des agitations du cœur, la mélodie, produit non moins spontané du sentiment, jaillissant d'elle-même des passions ressenties, apparait dans sa saveur native, revêtant parfois une forme exquise et pénétrante.

Deux extraits du recueil de M. Gaston Paris suffiront à donner une idée de ce qu'était la chanson d'amour au quinzième siècle. Contre notre habitude, nous conservons d'abord aux mélodies l'aspect qu'elles ont dans le manuscrit, avec la lourde notation en usage à cette époque.

I



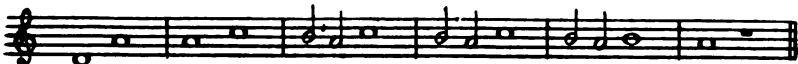
Je suis trop jeu - net-te Pour fai - re ung a - my.



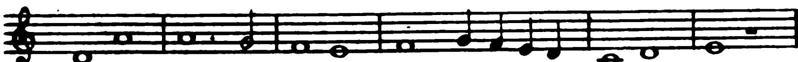
Sy suis - je bien pres - te D'en faire ung jo - ly.



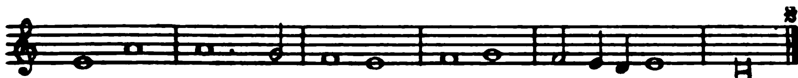
S'il est à ma pos - te, Il au - ra mon cœur,



Et lai - ré mon pè-re, Ma mè-re, mon frè-re, ma sœur.
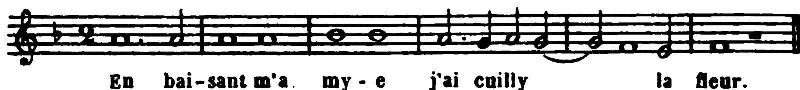


Et i - ray seu - let - te Au bois a - vec luy,
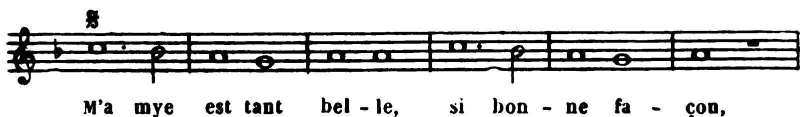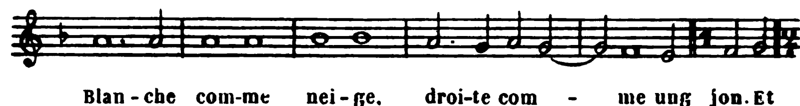


Cueil-lir vi - o - let - te Pour pas - ser en - nuy [1].

[1] *Chansons du quinzième siècle*, n° XXII.

II
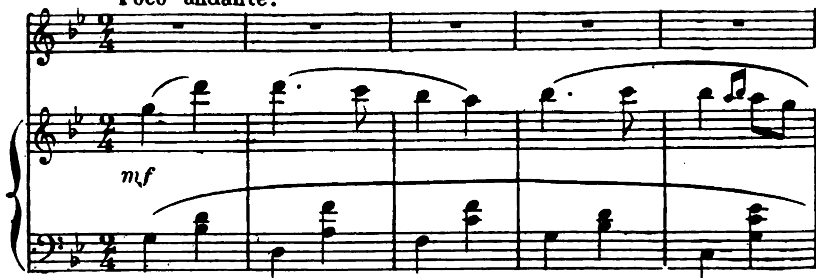








Nous allons tenter une expérience. Bien que ces deux mélodies, vieilles de quatre siècles, aient été conçues en dehors de toute arrière-pensée d'harmonisation, nous essayerons de leur adjoindre un accompagnement, cela non pas en cherchant à pasticher les formes du temps passé, mais au contraire dans un style tout moderne. Si les mélodies soumises à ce traitement ont pu résister et conserver leur saveur et leur charme primitifs, si, habillées à la moderne, elles ne paraissent pas trop gauches ni trop surannées, l'expérience aura, ce nous semble, fourni une preuve décisive de leur vitalité.

I

Poco andante.



[1] *Chansons du quinzième siècle*, n° CXLII.

mf

Je suis trop jeu - net - te

Pour faire ung a - my, Si suys - je bien

pres - te D'en faire ung jo - ly. S'il est

à ma pos - te, Il au - ra mon cueur,

poco cresc. *dim.*

Et lai - ray mon pè - re, Ma mè - re, mon frè - re, ma

p

mf

sœur; Et y - ray seu - let - te Au bois

a - vec luy, Cueil - lir vi - o - let - te

poco piu f

Pour pas - ser en - nuy. S'il me veult pro -

poco piu f

poco cresc.

-met-tre Et me te-nir seur D'es-tre

dim.

seulle a-mé-e, pri-sé-e, et de tout son cueur

8

p

p

Ja mais n'au-ray au-tre Seul-le-ment que

p

cédez un peu.

luy, Pour roy, duc ne con-te Qui

cédez un peu.

vive au jour - d'uy!

mf

p *perdendo.*

II

Allegro simplice.

p

En bai-sant m'a-my-e j'ay cueil-ly la fleur.

M'a-mye est tant bel-le, si bon-ne fa-çon —
La bou-che ver-meil-le, la fouce au men-ton —

Blan-che comme nei-ge, droi-te comme ung jon;
La cuis-se bien faicte, le te-tin bien ront;

En bai-sant m'a-my-e J'ai cueil-li la fleur.

Les gens de la vil - le ont dit qu'il l'au - ront;

Mais je vous as - seu_re qu'il en men - ti - ront.

un peu plus lent.

En bai - sant m'a - my - e — j'ay — cueil -

suivez.

- ly la fleur
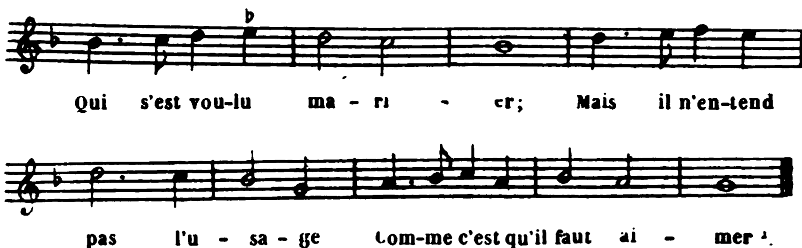
a tempo.

Voici une autre chanson, trouvée par nous dans un recueil du seizième siècle, et qui, tant par les paroles que par la mélodie, se rapproche encore davantage des chansons aujourd'hui populaires dans nos campagnes :

Ros - si-gno - let du boys Qui chante au verd bo-

-ca - ge, As - tu ou - y la voix D'ung gar-son

de vil - la - ge, D'ung gar-son de vil - la - ge.



Il s'en faut, d'ailleurs, que ce caractère foncièrement rustique soit celui de la généralité des chansons que les anciens recueils nous font connaître : ni dans le chansonnier publié par M. Gaston Paris et M. Gevaert, ni dans le manuscrit de Bayeux ou le manuscrit français 1597 de la Bibliothèque nationale, tous deux si précieux au point de vue musical, ni dans les innombrables livres de chansons en parties publiés par Petrucci, Attaingnant, Susato, Leroy et Ballard, Gardane, Pierre Phalèse, Jacques Moderne, etc., dans le courant du seizième siècle, ce caractère n'apparaît d'une façon dominante. Plus on avance, au contraire, et plus les chansons d'amour prennent une allure galante, un ton dégagé, un air de gloriole et d'assurance qui marquent que le siècle a perdu la naïveté des anciens âges. Les chansons de la campagne et celles de la ville, que l'on peut supposer avoir été jusqu'alors les mêmes, ou peu s'en faut, vont se séparer définitivement, et, dès lors, les collectionneurs et éditeurs tiendront les premières en trop parfait mépris pour songer à les transmettre à la postérité : les recueils du grand siècle, surtout, sont remplis d'*airs de cour* et de chansons à boire; mais de véritables chansons populaires, point. A peine une légère influence de l'ancien esprit français a-t-elle su se maintenir en conservant la tradition de quelques bribes du temps passé, comme la *vieille chanson* dont Molière, en 1666, parlait en ces termes :

Voilà ce que peut dire un cœur vraiment épris!...
.....Ne voyez-vous pas que cela vaut bien mieux
Que ces colifichets dont le bon sens murmure,
Et que la passion parle là toute pure?

[1] *Vingt-deuxième livre contenant* XXVI *chansons*, Paris, Attaingnant, 1547, f° 3; la mélodie est harmonisée à quatre voix par Gardane. Pour se conformer aux traditions du seizième siècle, qui proscrivent l'intervalle mélodique de triton, il faut bémoliser le *mi* de la quinzième mesure : c'est ce que nous avons fait en plaçant un bémol au-dessus de la note; mais nous ne négligerons pas d'observer que, dans beaucoup de mélodies populaires du même genre que la précédente, le sixième degré majeur dans la gamme mineure (échelle du 1er mode du plain-chant) joue un rôle caractéristique, souvent même au détriment des règles relatives au triton; il se peut donc que la mélodie originale ait été conçue avec le *mi naturel*, et ce n'est que sous toutes réserves que nous indiquons le *mi bémol*.

Mais la chanson dont le misanthrope fait un si bel éloge : *J'aime mieux ma mie, ô gué!* n'est pas le produit du même esprit populaire que les précédentes; elle est née dans la ville, on peut l'affirmer, car elle ne ressemble en aucune façon aux chansons rustiques, anciennes ou modernes. Elle est presque de même essence que ces deux autres mélodies contemporaines, un peu mignardes, gracieuses cependant : *Charmante Gabrielle* et *Viens, Aurore* [1], dont la première surtout peut caractériser la chanson d'amour de la cour de Henri IV. Ce style aimable tient le milieu entre celui des chansons lourdes et alambiquées qu'on chantait au Louvre dans la génération précédente et les airs de cour fades et précieux dont le succès dura pendant tout le règne de Louis XIII et celui de Louis XIV.

En fouillant avec soin dans les chansonniers du dix-septième et du dix-huitième siècle, nous pourrions trouver cependant quelques nouveaux exemples à donner des chansons d'amour populaires pendant toute cette période : le premier des deux qui vont suivre est emprunté à un ouvrage dont les éléments ont été rassemblés au temps de Henri IV [2]; l'autre, à un des volumes de *Brunettes* publiés de 1703 à 1711 par Ballard [3], et composés, dit le compilateur lui-même, « des couplets les plus connus et de ceux qui renfermaient quelque sel et quelque agrément »; il ajoute : « Pour les autres, qui ne signifiaient rien, ou dont le style ou les pensées étaient fades ou ennuyeuses, on a cru devoir les supprimer [4]. » Voilà qui nous édifie sur la sincérité des documents :

[1] La mélodie de *Charmante Gabrielle* a été attribuée à Ducaurroy sans l'ombre de preuves ni même de vraisemblance : elle est évidemment l'œuvre d'un musicien beaucoup moins savant, et fut longtemps populaire à la cour et à la ville. M. Chouquet, dans un article de l'*Art musical* du 7 novembre 1867, l'a rencontrée, servant de *timbre*, dans un volume de *Chansons sur les airs mondains* dont il n'indique pas la date, et dans le livre de cantiques intitulé : *La pieuse Alouette avec son tirelire*, 1619. Voir aussi ce que nous disons plus loin, au chapitre des chansons religieuses. — Quant à la chanson *Viens, Aurore, je t'implore*, « cette fraîche et gracieuse *villanella*, est-il dit dans le premier volume des *Chants et chansons populaires de la France*, a toujours été attribuée au Béarnais, et l'on aime à se figurer

Le seul roi dont le peuple ait chanté la mémoire

chantant aussi, dans ses jolis couplets, œuvre de sa jeunesse, ou cette *Belle jardinière d'Anet*, qui fut l'aïeule de Dufresny, ou cette tendre et naïve *Fleurette*, premières et trop courtes amours du Vert-Galant ». Rien cependant n'est moins prouvé que cette origine royale; la chanson *Viens, Aurore*, telle qu'elle est notée dans le recueil cité, semble, par son caractère, de plus d'un siècle plus jeune que Henri IV; à considérer ses formes mélodiques, on dirait presque que Rameau a passé par là.

[2] *Recueil des plus beaux airs accompagnés de chançons à dancer, ballets, chançons folâtres et bacchanales, autrement dites vaudevire, non encore imprimés.* T. C. à Caen, chez Jacques Mangeant, 1615.

[3] *Brunettes ou Petits airs tendres avec les doubles et la basse continue, meslées de chansons à danser*, recueillies et mises en ordre par Christophe Ballard, seul imprimeur de musique et noteur de la chapelle du Roy. 3 vol. Paris, 1703, 1704, 1711.

[4] Préface du premier volume.

le sous-titre de *Petits airs tendres* en disait déjà assez sur le caractère du recueil, où les rares morceaux populaires admis ont été considérablement expurgés et mis à la mode du jour [1]. N'ayant pas le choix, force nous est bien de nous décider pour une chanson qui montrera, tout au moins, que les traditions mélodiques du siècle précédent s'étaient perpétuées : en effet, les deux airs suivants, tirés des recueils de 1615 et 1711, présentent de grandes analogies de forme, surtout par les refrains, qui leur donnent tout leur caractère :

Andantino.

Hier au ma - tin my le - vay
Lais-sez - moy plan - ter le May : En nos-
-tre bois m'en - - lay. En ri - ant,— tout
en ri - ant. Lais - sez - moi plan - ter le —
May, moy qui suis gen - til ga - lant [2].

Même mouvement.

L'au - tre jour m'al - lant pro - me - ner, —
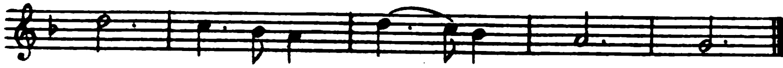
[1] Il faut en excepter les rondes placées à la fin de chaque volume, qui sont présentées sous une forme plus authentique. Nous en avons cité quelques extraits dans le chapitre précédent.

[2] *Recueil des plus belles chansons de danse de ce temps.* Caen, 1615, p. 20. La chanson ci-dessus notée est, dans le recueil, précédée du titre de *villanelle*. Le texte de la









Ces mélodies peuvent paraître de forme bien châtiée pour appartenir à l'art populaire; il se peut qu'en effet elles aient été quelque peu retouchées, mais leur style naturel et pur est un sûr garant de leur origine; car, si les compositeurs du dix-septième et du commencement du dix-huitième siècle avaient su composer pour des chansons des airs si véritablement expressifs, comment se fait-il qu'il s'en trouve si peu dans leurs pompeux opéras et leurs fades et insipides airs de cour?

II

Parmi les différentes formes que la chanson d'amour adopta dès son origine, il en est une dans laquelle elle excella tout particulièrement : la pastourelle. Genre populaire à coup sûr, et qui n'en fut pas moins cultivé dès le début par les trouvères et les troubadours, qui l'astreignirent à des règles, s'obligeant à faire alterner des vers de

poésie se trouve déjà un siècle plus tôt dans le *Sixiesme livre contenant* XXVII *chansons*, Paris, Attaingnant, 1539; mais la mélodie, d'un style syllabique à quatre temps, ne ressemble en rien à celle du recueil de 1615 : elle affecte plutôt la forme de chanson de danse.

[1] *Brunettes*, t. III, p. 61.

longueurs diverses, à réaliser des combinaisons imposées et prévues. Mais ces travaux tout factices n'empêchaient pas le genre de conserver en même temps son caractère primitif, ni l'esprit populaire de s'exercer sur des sujets qui lui convenaient merveilleusement. Aussi, parmi les poésies, populaires ou non, que les documents du moyen âge ont conservées, les pastourelles tiennent-elles une place considérable [1].

Le thème des pastourelles est généralement d'une simplicité extrême, et la plupart de ces chansons, tant modernes que primitives, se ressemblent beaucoup entre elles. Elles commencent généralement sous forme narrative, par une variante de cette phrase type : *L'autre jour m'allais promener*. Exemples :

L'autrier chevauchoie de lez Paris [2].

L'autrier, quant je chevauchoys
A l'orée d'ung vert bois [3].

Souvent le narrateur précise l'heure de cette promenade, qui a lieu généralement le matin :

Je me levay par un matin
La fresche matinée [4].

L'autrier, par la matinée,
Entre un bois et un vergier [5]...

Ce dernier vers nous indique le lieu de la scène, qui est aussi fixé immuablement dès le début, et n'est jamais autre qu'un pré, ou un *vergier*, ou un jardin. C'est là que le personnage récitant pénètre : il y trouve une bergère gardant ses moutons : la place de cette dernière est « à l'ombre d'un buissonnet », ou « au bord d'une fontaine ». Dans le cas plus rare où le récit est fait par la bergère elle-même, c'est elle qui fait la rencontre de son berger ou du seigneur. Suit un dialogue amoureux, dont les détails varient, mais d'où il résulte généralement l'un des trois dénouements que voici : si l'interlocuteur est un berger, il sera heureux; si c'est un seigneur, il est renvoyé à son château; ou bien lui-même est témoin des tendres confidences de la bergère et du

[1] Les pastourelles tiennent le plus souvent de la chanson anecdotique autant que de la chanson sentimentale; mais l'amour en étant l'immuable sujet, nous avons cru devoir leur faire place dans ce chapitre.

[2] *Théâtre français au moyen âge*, par MONMERQUÉ et Fr. MICHEL, p. 32.

[3] G. PARIS, *Chansons du quinzième siècle*, p. 32.

[4] *Recueil des plus belles chansons*, etc. Caen, 1615, p. 41. Les deux chansons notées ci-dessus, l'une d'après le même *Recueil*, l'autre d'après les *Brunettes*, peuvent rentrer aussi, tant par la forme que par le caractère, dans le genre présentement étudié.

[5] Chanson de Thibaut, comte de Champagne et roi de Navarre.

berger. Un quatrième cas peut se présenter : celui où le seigneur a affaire à une femme mariée; il est alors sûr du succès.

Il n'est personne qui ne connaisse, au moins de nom, les pastorales de Robin et de Marion : elles forment un véritable cycle de chansons populaires dont l'origine est de beaucoup antérieure à l'époque de l'auteur qui a le plus contribué à en prolonger la célébrité, le trouvère Adam de La Halle, et qui néanmoins correspondaient si justement à la nature de l'esprit populaire, s'y étaient si profondément introduites, que l'on ne saurait même pas affirmer aujourd'hui qu'il n'en reste pas des débris dans les souvenirs populaires. Non seulement la grande majorité des pastourelles conservées par les manuscrits du moyen âge appartient à ce cycle, mais on en trouve encore un assez grand nombre dans les recueils du quinzième et du seizième siècle. Les premières chansons du recueil de M. Gaston Paris s'y rattachent intimement; au seizième siècle, le caractère musical et la forme ont changé (on le verra par un des exemples ci-dessous), mais les noms de Robin et de Marion ont subsisté; même on les retrouve dans les chansonniers du dix-huitième siècle. Une des rondes à danser publiées par Ballard a pour héros un personnage dont le nom est un diminutif de Robin déjà usité au moyen âge : *Robinet*[1], nom qui déjà se trouve dans la célèbre chanson de l'*Homme armé;* dans un autre recueil on lit le vers suivant: *Ah! Robin, tais-toi,* ainsi que le refrain : *Robin turelure*[2], le nom de Robin étant, cette fois, devenu un type grotesque. Enfin, un auteur contemporain assure que les paysans du nord de la France répètent encore la chanson du *Jeu de Robin et de Marion :* « Robin m'aime[3] »; en tout cas, beaucoup de pastorales populaires dans nos campagnes se rapprochent beaucoup, par le caractère et la nature, de celles que l'on chantait déjà il y a huit siècles.

Nous ne citerons ici aucun fragment de la pastorale d'Adam de La Halle, si populaire de toutes façons, mais dont les principaux fragments sont assez connus du public : nous aurons d'ailleurs plusieurs fois l'occasion d'y revenir[4]. La chanson suivante, que nous donnons comme premier exemple des pastourelles du moyen âge, lui est antérieure et semble avoir été très populaire, car elle nous est parvenue par plusieurs manuscrits. Au point de vue du développement de la mélodie, nous ne pouvons que répéter ce qui a été déjà dit pour les chansons « Sire Garin » et « Quand repaire la verdor » : une main savante a évidemment passé par là; mais le thème principal est au

[1] *Les rondes*, BALLARD, 1724, t. I, p. 264.
[2] *La clef des chansonniers*, BALLARD, 1717, t. II, p. 116 et 266.
[3] G. CHOUQUET, *Histoire de la musique dramatique*, p. 37.
[4] Voir plus loin le chapitre des « Chansons de métier », et, dans la troisième partie, ceux de « la Monodie française » et de « l'Opéra-Comique ».

contraire d'une inspiration toute populaire; nous appelons surtout l'attention sur la rusticité de la ligne mélodique du troisième et du quatrième vers.

Lonc le riev de la fon - tai - ne, Tro - vai Ro - bin es - plou-

ré Ki trop grant deul de - me-nait. Je l'ai sa - lu-

é. Mais il ne res-pon-dit mot Et quand il ot Dou-ce-ment

a - lai-né, sos - pi - ré, S'a dit a loi d'omei - ré : J'ai mis mon

cœur — en Ma - rot; Dies! — et si perc ma

pei - ne, Dies! — et si perc ma pei — ne [1].

Les paroles de la pastourelle suivante figurent parmi les chansons du quinzième siècle de M. Gaston Paris; mais nous en empruntons une variante à un manuscrit musical du seizième siècle : la mélodie a sensiblement conservé le caractère de celle des siècles précédents. Elle commence par ce couplet, chanté sur un rythme quaternaire :

Pastourelle jolie,
Dieu vous doit très bon jour.
Par Dieu j'ay grant envie

[1] De Coussemaker, *Harmonie au moyen âge*, f° xxv. De Coussemaker attribue cette pièce au douzième siècle. Sa version ne comprend que le premier vers de la poésie, mais cette dernière a été publiée d'après d'autres sources dans le *Théâtre français au moyen âge*, de Monmerqué et Fr. Michel, p. 32, et le *Recueil de motets français*, de M. Raynaud, t. II, p. 83. L'adaptation de la musique aux paroles n'a pas été sans quelques difficultés.

De devenir pastour;
Car d'aimer par amour
Je n'en sçay point le tour.

La réponse de la bergère est faite sur un autre chant :

Las, com-ment se - riez vous pas - tour, Point n'a - vez
- d'ai - gneaulz à gar - der. — Bel - le, se j'a - voye
vostre a - mour, J'ai - roye as - sez à gar - der [1].

Nous retrouvons Robin et Marion dans cette jolie pastorale, dont la mélodie, cette fois, diffère totalement des précédentes : elle a ce tour spécial que l'on remarque dans des chansons plus modernes, telles qu'*O ma tendre musette, Que ne suis-je la fougère;* elle avait été déjà traitée cependant au quinzième siècle par Ockeghem :

Modéré.

Pe - ti - te ca - mu - set - te, A la mort
m'a - vez mis, A la mort m'a - vez mis. Ro-
-bin Ro-bin et Ma - ri - on s'en vont au bois jo-

[1] *Chansons notées*, manuscrit de la Bibliothèque nationale, fr. 1597, f° 51. Ce changement de mélodie, correspondant à un épisode nouveau de la poésie, explique l'anomalie signalée par M. Gaston Paris dans la version de cette chanson portant le n° 11 dans les *Chansons du quinzième siècle*.

-li. Ils s'en vont bras à bras, Ils se sont en - dor-

-mis. — Pe - ti - te ca - mu - set - te, A la mort

m'a - vez mis, A la mort m'a - vez mis [1].

La pastourelle pénétra plus tard à la ville et à la cour; mais là, elle n'est véritablement plus reconnaissable. Les simples bergers du moyen âge ont disparu et fait place à des personnages enrubannés, vêtus de satin, couverts de broderie, et qui ont toujours l'air de vouloir attaquer un pas de gavotte ou de menuet. Robin et Marion sont bien loin : Tircis, Aminte, Philis et Lisidas, voilà les héros du jour. Ils envahissent tout, le roman, le théâtre :

« Pourquoi toujours ces bergers? demande M. Jourdain. On ne voit que cela partout! »

A quoi le maître à danser répond péremptoirement que, « lorsqu'on a des personnages à faire parler en musique, il faut bien que, pour la vraisemblance, on donne dans la bergerie. Le chant a été de tout temps affecté aux bergers; et il n'est guère naturel, en dialogue, que des princes ou des princesses chantent leurs passions. »

Cela est net : bergers et bergères ne sont là que pour le costume (et si peu encore!) et n'expriment que les passions des princes et princesses, seules dignes de l'attention du grand siècle.

Aussi ne trouve-t-on plus rien de populaire en ce genre dans les recueils du dix-septième siècle. Les poètes et les musiciens de cour savent qu'il est de bon ton de *donner dans la bergerie,* comme dit le maître à danser de Molière, et ils y donnent; mais pour aller voir à quoi ressemblent les vrais bergers, ils n'en ont cure. La pastorale fut, dans ce nouveau milieu, cultivée jusqu'à l'époque de la Révolution, et même, après avoir, sous Louis XV, affecté un ton presque exclusivement grivois, elle retrouva quelque grâce sous le règne de Louis XVI, malgré la fadeur du style du temps : il y a quelques vieilles romances,

[1] *Septième livre contenant vingt et quatre chansons.* Anvers, Susato, 1545. La mise en parties (à 5 voix) est de Josquin des Prés. La version d'Ockeghem, plus contrepointée, est dans le troisième livre de l'*Odhecaton* de Petrucci, 1503.

sur des paroles de Florian, en qui l'on trouve encore du charme et du naturel; plusieurs peuvent être citées dans ce travail, car elles furent, elles sont encore populaires (ce mot étant pris dans son extension la plus large). La chanson : *Ah! vous dirai-je, maman,* sur laquelle tous les clavecinistes de la fin du dix-huitième siècle s'escrimèrent à écrire des variations, à commencer par Mozart, est en effet une pastorale à la mode du temps; témoin ces vers du premier couplet :

> Depuis que j'ai vu Silvandre
> Me regarder d'un air tendre,

et ces autres :

> Il en para ma houlette,
> Me disant : Belle brunette, etc.

La chanson bien connue : *Il pleut, il pleut, bergère,* qui a pour auteurs le conventionnel Fabre d'Églantine et le musicien Simon (dont le nom serait profondément inconnu s'il n'était attaché à cette production légère), fait encore partie du même groupe. De même pour d'autres romances célèbres : *Au bord d'une fontaine, Plaisir d'amour, C'est mon ami,* etc., etc.

III

Mais voilà qu'il se produit pour les pastourelles le même phénomène que nous avions déjà observé au commencement du chapitre pour les autres chansons d'amour : ces productions de l'esprit populaire ont, dans les milieux civilisés, été déviées de leur voie véritable. Et cependant elles n'ont pas disparu, car une sorte de dédoublement du genre s'est effectué : tandis que les chansons d'amour du moyen âge, passant des champs, leur patrie naturelle, dans les villes et à la cour, devenaient successivement airs de cour, brunettes, romances, etc., à la campagne, ces mêmes chansons conservaient leur type ancien, non pas assurément sans quelques modifications, mais sans qu'il y eût déformation complète des traits principaux.

Ce sont ces traits, tels qu'ils apparaissent dans les chansons d'amour de nos paysans, que nous allons tenter de faire ressortir.

Certes, la matière est peut-être plus vaste ici que dans aucun des groupes de chansons populaires que nous connaissons déjà, car si la chanson d'amour n'offre pas la variété infinie de sujets que l'on avait

observée dans les chansons narratives, son domaine, dans un autre sens, n'a pas moins d'étendue. A elle seule, elle pourrait fournir les éléments de toute une psychologie populaire; par elles sont fixées les impressions insaisissables et fugitives des paysans, gens peu habitués à s'étudier eux-mêmes : miroir fidèle des sentiments du peuple, elle en représente l'expression souvent la plus juste, toujours la plus poétique et la plus charmante.

Ce n'est pas, à la vérité, dans les poésies populaires de notre pays qu'il faut songer à trouver ces gracieuses mignardises, ces aimables subtilités, ces expressions tour à tour brillantes et précieuses, parfois d'un sentiment pénétrant, qui caractérisent les poésies amoureuses des peuples méridionaux, enguirlandées de douces paroles, comme les *concetti* de l'Italie ou les *coplas* espagnols. On ne trouvera jamais, par exemple, dans les chansons françaises, des strophes telles que les suivantes :

Son tus labios dos cortinas De color de carmesí, Y entre cortina y cortina Estoy esperando el sí.	Tes lèvres sont deux rideaux de velours cramoisi; entre un rideau et l'autre j'attends que passe le « Oui ».
Envidia tengo á la tierra Y tambien á los gusanos, Que te tienen de comer Ese cuerpo tan gitano.	Je porte envie à la terre et je porte envie aux vers, qui vont dévorer ton corps si bohémien.
Dos estrellas se han perdido Y en el cielo no parecen, En tu casa se han metido Y en tu cara resplandecen [1].	Deux étoiles se sont perdues et au ciel ne paraissent plus; elles sont descendues dans ta maison et brillent sur ton visage.

La satire est tellement au fond de notre esprit national qu'elle étend son influence jusque sur nos chansons d'amour. Rarement on trouvera dans ces dernières une déclaration d'amour vraiment sincère et sans arrière-pensée, un accord absolu de deux cœurs qui s'aiment. Si la chanson affecte la forme du dialogue (le cas est fréquent), il y a les plus grandes chances pour que l'un des interlocuteurs se moque de l'autre. Le tableau du bonheur absolu, de l'idéal réalisé, est souvent dépeint en des traits qui manquent véritablement par trop de poésie. Voici la principale préoccupation d'un couple amoureux :

Berger, mon doux berger,
Qu'aurons-nous à manger?
— Un pâté d'alouettes,
Un aloyau de veau,
Du bon vin de Champagne
Par-dessous mon manteau [2].

[1] F. Cabellero, *Cuentos y poesias populares andaluces*, p. 152, 168 et 176.
[2] Bujeaud, *Ouest*, t. I, p. 193.

Ici, il s'agit d'un enlèvement; on est à la première halte :

—Oh! da, bonjour, l'hôtesse.
Qu'y a-t-il pour ma maîtresse?
— Un' tranche de jambon,
Ça s'ra-t-il assez bon?

— Qu'on apport' sur la table
De beaux plats de salade,
Salad' de céleri
Pour mettre en appétit.

Qu'on apport' sur la table
Du bon vin de la cave,
Du bon vin de liqueur
Pour réchauffer le cœur [1].

Dans le *Jeu de Robin et de Marion,* il est curieux d'observer avec quelle joie naïve les bergers, préparant leur repas champêtre, s'extasient sur la qualité des mets : des pommes apportées par Robin, une « grant pièche de pain » et du fromage que la bergère a conservé « en son sain » :

Diex! que chis froumages est cras!

s'écrie voluptueusement Robin [2].

Une chanson du seizième siècle donne la formule de la suprême jouissance :

Se mon amy y peult estre,
Dieu sçayt la chère que feron [3]!

Voyez encore ces deux couplets d'une chanson savoyarde du quinzième siècle :

Tousjours de celle me souvyn
Qui a la teste envelopat
D'in covrechef ensaffrenat [4].
La merende [5]! je l'ama bin.

Elle m'a conviat a dign [6]
D'igne pesse de beo sala [7]
En ung toppin [8] mal escura :
La merande! n'en voullois gyn [9].

Voici enfin un dernier fragment, moins disgracieux dans les termes, mais non plus poétique, qui nous montre d'une façon amusante quel peut être l'idéal de la fille des champs :

Le valet me plairait bien,
Mais son ouvrage en est trop loin,
Il y a trop de peine;
Il en faut porter le berceau
Le poupon sur la tête.

Quoique le maître en est vieux,
Son ouvrage me plairait mieux,
N'y a point tant de peine;
N'en faut pas porter le berceau
Le poupon sur la tête.

[1] Bujeaud, *Ouest*, t. I, p. 267.
[2] De Coussemaker, *Adam de La Halle*, p. 360.
[3] *Chansons notées*, manuscrit de la Bibliothèque nationale, fr., 1597, f° 54.
[4] Teint en safran.
[5] Exclamation dont le sens exact n'a pas été expliqué.
[6] Dîner.
[7] D'une pièce de bœuf salé.
[8] Pot.
[9] Je n'en voulais pas. — G. Paris, *Chansons du quinzième siècle*, n° XCVI.

Et puis l'été, quand il fait chaud,
L'on y met le vin dans l'eau,
Préparant la salade,
En attendant le pauvre vieux
Rev'nant du labourage [1].

La sensualité serait-elle donc pour quelque chose dans la détermination du sentiment? En tout cas, les sens n'y restent pas étrangers; ils jouent même le rôle décisif, on pourrait le prouver par plus d'un exemple où ils s'expriment crûment, en mots nullement couverts. Obligé de faire un choix, nous nous déciderons pour une invocation à la lune qui diffère essentiellement des rêveries d'outre-Rhin conçues sur le même sujet. C'est une fiancée qui veille la nuit qui précède ses noces :

« Lune belle, oh! belle lune,
Tu n'es donc encor que là?
Je te croyais à quatre heures,
Et à minuit tu n'es pas. »

Mais sa mèr' qu'est aux écoutes,
Qui entend ce discours-là :
« Taisez-vous, petite sotte,
Le bon Dieu vous punira. »

« Vous parlez bien à votre aise,
Vous, maman, dans ce lit-là,
Dedans les bras de votre homme,
Et puis moi qui n'en ai pas [2]! »

Les vieilles chansons sont remplies de vers comme ceux-ci :

Trop penser me font amours, dormir ne puis [3].

Que faire s' amour me laisse?
Nuit et jour ne puis dormir [4].

Diex! je ne puis la nuit dormir [5].

Pour beaucoup, l'amour n'est qu'une fonction, un besoin :

Tout en revenant — de boire bouteille,
L'envie me prend — d'aller voir ma belle [6].

Aussi il faut voir sur quel ton de mépris insolent et brutal l'infidèle répond aux plaintes de celle qui a cru à ses paroles d'amour :

Si ton honneur elle est perdue,
La bell', c'est qu' tu l'as bien voulu [7].

1 Recueilli en Bresse.
2 BUJEAUD, *Ouest*, t. I, p. 324.
3 G. PARIS, *Chansons du quinzième siècle*, n° XXX.
4 *Ibid.*, n° XCIV.
5 DE COUSSEMAKER, *Harmonie au moyen âge*, f° XXVI (douzième siècle).
6 BLADÉ, *Armagnac*, p. 70.
7 CARNOY, *Picardie*, p. 363.

Une chanson du Poitou définit la situation de la fille abandonnée en ce couplet plus gracieux, mais non plus consolant :

Les filles sont comme la rose,
Tout un chacun veut la couper
Du moment qu'elle est boutonnée;
Personn' ne veut la ramasser
Aussitôt qu'ell' vient de tomber [1].

Aussi, combien sont véritablement sérieuses, et sincères, et variées d'expression, avec un accent profond et douloureux, les innombrables chansons dont on pourrait désigner la série entière d'un seul titre : la *Chanson des regrets* :

Hellas! pourquoy m'a-t-il lessée?
Je ne luy ay ne fait ne dit;
J'avoye mys mon amour en luy,
Mais je voy bien qu'il m'a trompée [2]!

Que veux-tu que je te donne?
Je t'ai déjà trop donné :
Je t'ai donné une rose,
La plus belle de mes roses
Que j'avais sur mon rosier [3].

Quelquefois, c'est avec une exaltation qui touche à l'emphase que s'exhale la douleur de l'abandonnée :

J'ai tant pleuré, versé de larmes,
Que les prés en sont arrosés;
J'ai tant pleuré, versé de larmes,
Que trois moulins march't à grand train [4].

Nous voilà d'ailleurs, grâce à ces derniers exemples, revenus à un ton sérieux. Dès lors, plus rien de satirique, plus de ces cruelles moqueries que nous avons reconnues dans les vers précédemment cités : la chanson redevient la pure expression du sentiment, le langage naturel de l'amour. Si les poésies populaires de notre nation ne présentent guère, nous l'avons dit, de ces délicatesses d'expression, de ces subtilités charmantes qui s'offrent naturellement à l'esprit du poète populaire dans des pays d'un autre tempérament, du moins, à défaut de ces formes séduisantes, le plus souvent toutes superficielles, elles ont un accent parfois très profond de sincérité qui leur fait trouver l'expression juste, touchante, celle qui va au cœur. Ce simple couplet d'une chanson patoise ne donne-t-il pas l'impression d'un

[1] Bujeaud, *Ouest*, t. I, p. 234.
[2] G. Paris, *Chansons du quinzième siècle*, n° xciv.
[3] Couplet de la chanson très répandue : *Le rossignol messager;* la version que nous en donnons a été recueillie par nous en Bresse.
[4] Recueilli en Bresse.

bonheur parfait, avec son air de contemplation calme, vague, presque inconsciente :

Y a ben sept ans que ze se amoureusa
D'on bravou labori :
Rien que d'y va son labourazou
Me fa ben plasi [1].

Il y a bien sept ans que je suis amoureuse d'un brave laboureur : rien que de voir son labourage me fait bien plaisir.

N'est-ce pas encore un tableau charmant, malgré l'absence de toute espèce de recherche et même une certaine tendance aux simplifications grammaticales exagérées, que ce portrait inspiré à un amoureux par la contemplation de sa belle :

En entrant dans sa chambre,
Dans son beau lit dormant,
Sa bouche vermeille [2]
Et ses beaux yeux brillants,
Sa bouche vermeille
Et ses cheveux frisés :
Grand Dieu, qu' vous êtes belle
Et parfaite à mon gré [3] !

C'est le fait même de toute inspiration poétique, si primitifs que soient les éléments sur lesquels elle s'exerce, d'élever l'expression, de purifier la langue, de trouver des images nouvelles et inusitées dans le langage courant : la poésie populaire sait répondre à ce besoin aussi bien que la poésie littéraire la plus raffinée. Le cercle d'idées dans lequel elle se meut est, à la vérité, singulièrement restreint : le symbolisme des fleurs, le désir de voler comme le nuage qui passe ou l'oiseau qui va traverser les lieux habités par l'objet chéri, l'invocation à ce même oiseau, témoin ignoré des confidences de la bien-aimée, telles sont, en résumé, les seules idées sur lesquelles soient conçues nos plus jolies chansons d'amour; et cependant, malgré cette pénurie, que de strophes touchantes, gracieuses, que d'images d'une poésie ravissante, que de charme pur et sincère dans des vers tels que ceux-ci :

Au milieu d'une rose
Mon cœur est enchaîné;

N'y a serrurier en France
Qui puiss' le déchaîner,

Sinon mon amy Pierre
Qui en a pris la clef [4].

[1] Recueilli en Bresse.
[2] Les paysans ne manquent pas de dire *merveille* au lieu de *vermeille*.
[3] Recueilli en Bresse.
[4] *Chansons à danser en rond*, à la suite des *Brunettes*, Ballard, 1704, t. II, p. 284.

Nous avons cité plus haut ce fragment :

Je t'ai donné une rose,
La plus belle de mes roses
Que j'avais sur mon rosier.

Une autre version ajoute, avec un accent plus mélancolique :

Ce n'était pas tout de roses :
Y avait aussi des pensées [1].

La chanson de l'oiseau messager d'amour est universellement répandue (on en donnera plus loin des exemples plus complets). Dans le couplet suivant, ce n'est plus ni à l'alouette, ni au rossignolet sauvage, les deux oiseaux favoris de la poésie populaire, que l'amant confiera ses secrets, mais au nuage lui-même :

Arrivé de Bordeaux,
Je t'écrirai des lettres
Sur les nuages blancs
Passant dessus les champs [2].

Citons encore :

Petit oiseau, que tu es heureux
D'être entre les mains de la belle!
Moi, que j'en suis son cher aimant,
Je n'en peux pas m'approcher d'elle.

Peut-on êtr' si près du rosier
Sans pouvoir en cueillir la rose?
— Cueillez, mon cher aimant, cueillez,
Car c'est pour vous que la rose est éclose [3].

Ah! si j'étais belle alouette grise,
Je volerais sur ces mâts de navire [4]...

Roussignolet sauvaige
Qui chante de cueur gay,
Va moi faire un messaige,
Je t'en prie par ta foy :
Va dire à mon amy
Qu'il m'a mys en oubly,
Car bien je l'aperçoy [5].

[1] De Puymaigre, *Pays Messin*, t. II, p. 19.
[2] Bujeaud, *Ouest*, t. I, p. 190.
[3] Guillon, *Ain*, p. 248.
[4] *Almanach des traditions populaires*, t. I, p. 104 (environs de Lorient).
[5] G. Paris, *Chansons du quinzième siècle*, n° LXXII. Les couplets de ce genre ne sont pas rares dans ce recueil, ni dans les autres livres ou manuscrits de chansons des quinzième et seizième siècles. Nous citerions aussi la ravissante chanson : *L'amour de moi sy est enclose* (n° XXVII), aussi gracieuse par la mélodie que par les vers, si la délicatesse des pensées et surtout des expressions ne nous faisait concevoir des doutes sur son origine populaire. Elle n'en jouit pas moins d'une grande célébrité aux quinzième et seizième siècles, ainsi que le prouve le grand nombre de recueils qui nous l'ont conservée.

Pour servir de conclusion et en quelque sorte de synthèse à ces fragments épars, nous allons citer une chanson, peut-être la plus répandue en France de toutes nos chansons populaires; on y retrouvera réunis presque tous les traits que nous avons relevés comme caractéristiques des chansons d'amour :

Andantino.

En re - ve - nant de no - ces, J'é - tais bien

fa - ti - guée, Au bord d'u - ne fon-

-tai - ne Je me suis re - po - sée. Tra la

la la la la lè - re, tra la lè - re la de ri ra.

En revenant de noces
J'étais bien fatiguée.

Au bord d'une fontaine
Je me suis reposée.

L'eau en était si claire
Que je m'y suis baignée.

Avec un' feuill' de chêne
Je me suis essuyée.

Sur la plus haute branche
Le rossignol chantait.

Chante, rossignol, chante,
Toi qu'as le cœur tant gai.

Pour moi, je ne l'ai guère,
Mon amant m'a quittée;

Pour un bouton de rose
Que trop tôt j'ai donné.

Je voudrais que la rose
Fût encore au rosier;

Et que le rosier même
Fût encore à planter;

Et que mon ami Pierre
Fût encore à m'aimer [1].

[1] Cette version, notée d'après nos propres souvenirs, est celle que nous avons entendue dans notre enfance en Bresse et Franche-Comté.

IV

Nous abordons maintenant le sujet principal de ce chapitre, celui, du moins, qui doit avoir le plus d'importance à nos yeux : l'examen des mélodies sur lesquelles se chantent les poésies étudiées dans les pages précédentes. La matière ne nous manquera pas davantage; nous constaterons même que la qualité mélodique est supérieure dans les chansons d'amour à ce qu'elle est dans les autres genres de chansons populaires, et cela s'explique aisément si l'on considère que la musique, de par sa propre essence, est le langage naturel des passions excitées et, en quelque sorte, l'extension pure et simple de la parole émue. Nous y observerons aussi plus franchement que partout ailleurs les variations de forme et d'accent qui donnent aux mélodies propres à chaque province leur cachet particulier : phénomène tout aussi naturel, puisqu'ici la fonction du chant n'est plus de suivre plus ou moins librement le développement d'un récit tout aussi bien fait pour intéresser les habitants d'une province que d'une autre, mais d'être l'expression même du sentiment; ce sera donc l'inspiration propre non seulement à l'individu, mais encore au milieu dans lequel il vit, par lequel lui-même a été façonné, qui, coulant de source, jaillira et ira s'épandre en un flot musical.

Dans la chanson sentimentale est enfermée la saveur mélodique que les autres genres n'avaient pas absorbée.

Nous allons cueillir quelques-unes de ces fleurs sauvages, parmi celles dont la flore musicale de nos provinces nous révèle l'existence : ce sera, croyons-nous, la meilleure manière de nous rendre compte de l'infinie variété des mélodies répandues sur toute la surface du sol français.

Procédant géographiquement, nous partirons du Nord et commencerons par la Flandre. Nulle partie de la France n'a plus d'importance que cette région au point de vue de l'histoire de la musique. C'est en effet dans les provinces du Nord, ainsi qu'en Belgique, que s'opéra, du douzième au seizième siècle, le grand et lent mouvement musical d'où est sortie toute la musique moderne. Les trouvères les plus célèbres du moyen âge appartiennent à ce pays; les plus éminents maîtres de l'école du contrepoint vocal en sont également sortis. Or, nous l'avons dit, — nous aurons, d'ailleurs, à revenir longuement sur cet important sujet, — la scission n'était pas encore consommée à cette époque

entre l'art populaire et l'art savant et cultivé, et celui-ci, encore à ses premiers tâtonnements, emprunta largement à son ancêtre, l'art populaire, ses principaux éléments, les seuls sur lesquels il pût s'appuyer. Les mélodies populaires de la Flandre et des pays circonvoisins auraient donc été les premiers matériaux employés pour servir de base à l'édifice de l'art moderne.

Recherchons donc si, la séparation étant effectuée depuis de longs siècles, il est resté, dans les traditions populaires de la province, quelques-uns de ces chants qui ont inconsciemment joué un si grand rôle dans l'art musical.

Ces traditions, si l'on s'en rapporte aux ouvrages publiés sur les chansons populaires de la Flandre, se sont conservées moins dans le peuple des campagnes que parmi les habitants des villes. De Coussemaker a noté presque toutes les chansons composant son recueil des *Flamands de France* dans les écoles dominicales et les ouvroirs de dentellières de Bailleul, Cassel et Steenvoorde, et a complété sa collection par des pièces vendues en feuilles volantes par les *Liedzanger,* chanteurs ambulants de la Flandre, lesquels colportent leurs chansons sur les places publiques, dans les foires et les fêtes du pays. Les auteurs d'un recueil belge publié à Bruges en 1879, MM. Ad. Lootens et J. M. E. Feys, déclarent de leur côté que la presque totalité de leurs chansons leur a été dictée par une seule personne, une dame de la bonne bourgeoisie de Bruges, née en 1795, et qui les avait entendu chanter pour la plupart par son père et sa mère; le reste provient des écoles et des ouvroirs de Bruges; enfin, comme dans la Flandre française, on retrouve l'usage des chansons imprimées en feuilles volantes et colportées par les chanteurs ambulants.

De telles coutumes sont essentiellement différentes de celles qui règnent dans les provinces françaises, où les chansons populaires appartiennent au seul paysan et ne sont chantées chez les habitants des villes que par pure curiosité. Cependant ces chants, bien que manquant de saveur, n'en ont pas moins, pour la plupart, un caractère d'ancienneté marqué : non pas celui qu'on retrouve dans les mélodies populaires des autres provinces de France, mais plutôt celui de certaines chansons profanes du moyen âge, telles que les formules à demi psalmodiques dont se servaient les trouvères pour déclamer leurs complaintes, fabliaux, lais, etc. Le style est terne, sans essor, les formes parfois rudimentaires, les rythmes lourds, souvent saccadés : pourtant les mélodies ne sont généralement pas banales, ni sans caractère. En même temps, la chanson flamande emprunte encore aux mélodies du moyen âge le caractère parfaitement diatonique et le style lié que nous avons pu observer dans certaines pastourelles, comme la chanson *Robin m'aime,* qu'on dit être encore populaire en Flandre.

C'est le cas surtout pour les chansons d'amour comme la suivante :

Modéré.







TRADUCTION :

« Je me trouve forcé à chanter, oui, à chanter une chanson d'amour qui me fait pleurer, oui, qui me fait pleurer.

« Une chanson d'amour que j'ai apprise, oui, que j'ai apprise d'un vaillant chevalier qui voyagea jusqu'à Calais, oui, qui voyagea jusqu'à Calais.

« A Calais, hors la ville, la poussière vole au loin, oui, la poussière vole au loin; mais devant la porte de ma mie, elle vole encore plus loin, oui, elle vole encore plus loin. »

Sa voisine, la Picardie, fut aussi comme la Flandre, — peut-être antérieurement à la Flandre, — un centre d'évolution musicale. Le monastère de Corbie était au dixième siècle, et depuis Charlemagne, l'une des plus célèbres écoles de chant que possédât la France; les trouvères picards furent aussi nombreux que célèbres. Que ce soit par cet excès de production ou pour toute autre cause que la Picardie ait perdu son individualité musicale, il est certain qu'aujourd'hui il est peu de provinces françaises dans lesquelles la chanson populaire soit aussi négligée. « On a l'habitude, dit un écrivain picard, de montrer le paysan chantant quelque joyeux couplet tout en conduisant sa charrue; ce n'est certes pas en Picardie que cet usage se retrouve, et si les autres provinces ressemblent à celles du Nord, le laboureur de George Sand passera bientôt à l'état de légende tout comme les bergers de Théocrite et de Virgile [2]. » Le fait est que c'est à grand'peine que les collectionneurs ont pu glaner quelques pièces, d'ailleurs connues par-

[1] DE COUSSEMAKER, *Flamands de France*, p. 367.
[2] H. CARNOY, *Littérature orale de la Picardie*, préface, p. VI.

tout ailleurs : M. Champfleury, il y a près de trente ans, avait déjà reconnu la pénurie de la province au point de vue qui nous occupe [1]; M. Henri Carnoy, après l'avoir explorée à fond et y avoir fait une copieuse récolte de contes et de légendes, n'a pu trouver que dix-sept chansons à livrer au public [2]. Nous-même avons passé toute une année en Picardie, et cela dans un milieu des plus populaires : malgré nos efforts réitérés, nous avons été moins heureux encore. Au reste, le peu qui nous est montré des chansons en usage dans ce pays ne nous fait pas regretter qu'il n'en soit pas resté davantage : la chanson grivoise y est seule en honneur. Leroux de Lincy assure que c'est de Picardie qu'a été tirée la plus ancienne version de la chanson du *Comte Ory* [3]; une chanson sur le même sujet figure parmi les dix-sept de M. Carnoy [4], et les autres ne sont pas plus édifiantes. La Picardie a contribué par de copieux documents au recueil intitulé *Kruptadia;* cela n'a rien pour inspirer au point de vue musical.

La Picardie ne fournira pas sa plante à notre herbier mélodique.

En Normandie, au contraire, — c'est encore M. Champfleury qui l'assure, — *on pourrait compter presque autant de chansons que de pommes* [5]! Mais la population du pays passe pour être assez peu sentimentale : elle ne le cède guère à celle de la Picardie elle-même sur ce point, et les chansons normandes ne font que confirmer cette réputation. M. Jean Fleury a trouvé la note juste en groupant un certain nombre de chansons normandes sous le titre, non de *chansons d'amour,* mais de *chansons de galanterie*. Quelques extraits vont même nous faire juger de ce que, dans ce pays, on entend par le mot *galanterie.*

Ceci est le premier couplet d'une chanson intitulée *la Demoiselle et le Jardinier :*

LA DEMOISELLE :

Nicolas, si tu es sage,
Je te donnerai mon cœur,
Et si tu n'es pas volage,
Je ferai tout ton bonheur.

RÉPONSE DU JARDINIER :

Dounaez l' mé, n' me l' dounaez pé,
Qu'est qu' cha m' fait mé, madmoueselle?
Aimaez mé ou n' m'aimaez pé,
Laissieiz mé plantaé mes peis (*pois*) [6].

[1] *Provinces de France*, p. 1.
[2] *Loc. cit.*
[3] Notice des *Chants et chansons populaires de la France*, vol. II.
[4] *Nanette la Nonnette*, *loc. cit.*, p. 356.
[5] *Provinces de France*, p. 33.
[6] FLEURY, *Basse Normandie*, p. 302.

Cet amoureux dialogue continue sur le même ton six couplets durant.

Voici encore un autre début de chanson dialoguée :

— Si j'étais-t-hirondelle,
Que je peuve voler,
Sur votre sein, mamzelle,
J'irais me reposer.

— Mon sein n'est point z'un abre
Pour vous y reposer;
Cherchez une autre branche
Qui peuve vous porter [1].

Comme dans l'exemple qui précède, cette aimable plaisanterie se prolonge pendant fort longtemps.

La formule de la déclaration d'amour la plus pressante et la plus passionnée que conçoive la chanson normande nous paraît être, en somme, dans le couplet suivant :

La bell', si nous étiom' dedans su haut bois (*bis*),
On s'y mangeriom' fort bien des noix (*bis*).
On s'en mangeriom' à note loisi
Nique nac no muse!
Belle, vous m'avez
Embarlifi — t'embarlificoté
Par votre biauté [2].

En vérité, la Normandie manque d'idéal.

Était-il donc écrit que nous ne parviendrions nulle part à saisir au passage la véritable chanson sentimentale que nous venons de chercher en vain depuis Dunkerque jusqu'à Avranches? Heureusement, nous voilà en Bretagne, terre de poésie et de mélodie : ici, le ton redevient sérieux, la pensée émue, souvent de grande allure. On dirait que l'atmosphère bretonne épure et fortifie jusqu'aux idées poétiques et musicales soumises à son contact. Voyez ce que devient en Bretagne une chanson signalée dans le chapitre précédent, dont le sujet est la mésaventure de ce maladroit garçon qui, essayant de ressaisir certaine bonne fortune qu'il a sottement laissée échapper, s'entend apostropher par ces mots :

Quand tu tenais la caille,
Il fallait la plumer.

La touche en est légère et vive dans les versions françaises; en Bretagne, au contraire, il semble qu'on retrouve dans sa mélodie quelque

[1] Communiqué par un habitant de la basse Normandie. — Ces deux chansons, nous le savons, sont connues dans d'autres provinces; mais elles ne sont nulle part aussi répandues que dans la Normandie, dont elles nous semblent — que les Normands nous pardonnent! — caractériser le mieux du monde le genre d'esprit.
[2] *Échos du temps passé*, t. I, p. 122.

chose de la rudesse des temps primitifs. Elle débute par une sorte de mélopée construite sur deux notes, fortement rythmée, et dont la monotonie est rompue enfin par une cadence des plus singulières. Chaque couplet est coupé par un refrain aux syllabes bizarrement agencées, avec des sonorités tour à tour rudes et claires, de stridents entre-chocs de consonnes : *Ho! renn drenn drenn! Ho! ra laritra!* Et plus loin des appels sonores et vibrants : *Tihoho! Tihoho!* Et la mélodie s'élève et grandit : ce n'est plus l'éclat de rire moqueur de la fillette échappée d'un péril qu'elle ne redoutait peut-être qu'à demi ; c'est presque un hymne de victoire, le chant de triomphe de la vertu et de l'honneur [1].

Cette chanson est un des plus beaux types du *sonn*, chanson sentimentale, élégiaque (et aussi satirique), de la Bretagne. La forme du *sonn* diffère de celle du *gwerz* en ce que l'usage du refrain y est constant. Voici deux exemples de ces sortes de chansons.

Triste.

Se - leu - et holl, ho! Se - leu - et, o - ge! Se - leu - et

holl, ho! Se-leu - et! Ur-zo-nik ne - ue zou sa uet Ti - ra

la la ti - ra la la Ti - ra la la ti-ra la la [2].

Dans un sentiment moins mélancolique, le *sonn* breton peut se présenter sous la forme suivante :

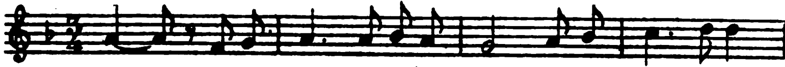
Andantino.

Kalz a am - zer'meuz kol - let o fur - chal ar c'hoa

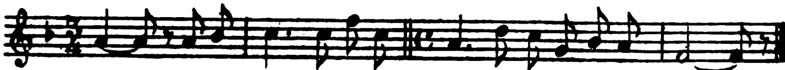
[1] Cette chanson figure dans les *Mélodies populaires de la basse Bretagne*, de M. BOURGAULT-DUCOUDRAY, p. 61.

[2] *Barzaz-Breiz*, p. 446 et XXXIX. Le sujet de la chanson est la plainte de la jeune fille qui déplore de n'avoir pas porté les miroirs d'argent, parure symbolique du mariage.









N'est-il pas vrai que, dans les airs de ces chansons élégiaques, aux paroles tendrement symboliques, il circule dans toute sa plénitude cette sève bretonne dont la saveur est toute particulière, parfois un peu âcre, toujours imprégnée d'une mélancolie étrange, et dont on ne peut définir l'impression qu'en recourant aux exemples eux-mêmes? Brizeux en a bien exprimé le charme dans des vers parodiés sur la mélodie d'une des chansons qui peuvent le mieux, assurément, exprimer le sentiment breton, puisqu'elle célèbre, dit-on, sous une forme symbolique, l'attachement des Bretons à la terre natale : la chanson *Ann hini gouz :*

Hélas! je sais un chant d'amour
Triste ou gai tour à tour.

Cette chanson douce à l'oreille
Pour le cœur n'a point sa pareille.

J'avais douze ans lorsqu'en Bretagne
On me l'apprit sur la montagne.

Avec un air, une parole,
Toujours l'exilé se console...

Ce chant, qui de mon cœur s'élève,
D'où vient qu'en pleurant je l'achève ?

Hélas! je sais un chant d'amour
Triste ou gai tour à tour.

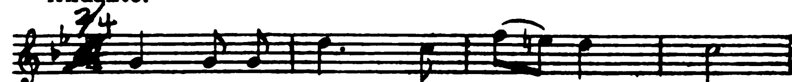
[1] Quellien, *Mission*, etc., p. 27. Voici la traduction de cette chanson :
« J'ai perdu beaucoup de temps à fouiller les bois, cherchant à surprendre une tourterelle endormie sur les branches; j'ai brûlé mon amorce : mon coup a été à mal, la tourterelle s'est échappée et envolée dans un autre bois. »

Continuant notre voyage d'exploration musicale, nous nous acheminerons vers une série de provinces dans lesquelles la chanson populaire est restée en honneur presque autant que dans la basse Bretagne : haute Bretagne ou Pays gallot, Poitou, Vendée, Saintonge, Aunis, Angoumois. Dès que nous entrons dans cette région nouvelle, nous constatons tout d'abord que les caractères originaux, la saveur de terroir, observés dans les mélodies bretonnes et, jusqu'à un certain point, dans celles de la Flandre, ont disparu : ici, rien qui distingue les mélodies populaires de celles qui se chantent à l'autre extrémité de la France. Il est en effet, en ces matières, un principe que l'on peut considérer comme constant : c'est que les seules provinces où les mélodies populaires se font remarquer par leur caractère particulier sont celles dans lesquelles une langue primitive différente du français a persisté : la Flandre, la Bretagne, le pays basque, la Corse, l'Alsace; à un moindre degré le Béarn et la Provence. Partout ailleurs, la mélodie populaire vit sur un fonds commun qui ne varie, de province à province, que par des nuances plus ou moins saisissables, mais par lesquelles l'esprit originel n'est jamais altéré.

Déjà nous aurions pu faire cette observation en passant par la Picardie et la Normandie : si nous nous y sommes arrêtés, c'est que l'on s'attarde plus volontiers au commencement du chemin à considérer les objets nouveaux qui se présentent à la vue, tandis qu'à mi-route, étant déjà familiarisé avec eux, on hâte le pas, stationnant seulement sur les sommets pour jeter un coup d'œil d'ensemble sur le pays exploré et sur celui qui reste à parcourir. Or, au point où nous en sommes, nous pouvons nous contenter de ce coup d'œil, et nous ne continuerons pas à étudier une à une des provinces dans lesquelles, sauf de légères variations causées par les différences de nature et d'esprit de chaque région, nous n'aurions à observer partout que des traits pour ainsi dire identiques. Tout au plus pourrions-nous dire quels sont les genres les plus populaires dans chaque province, déterminer à grands traits les caractères les plus frappants des chansons de tel ou tel pays : une rusticité singulière dans les pastourelles du Berry, du Bourbonnais, du Nivernais; une allure moins marquée, en quelque sorte plus civilisée, mais une très grande clarté mélodique, dans les provinces riveraines de la Loire, Touraine, Anjou; mêmes qualités à peu près, une forme musicale pure et châtiée, avec un certain ton de mélancolie gracieuse, mais sans profondeur, dans les chansons françaises de la Bretagne et des provinces avoisinant la mer entre la Loire et la Gironde; — absence presque absolue de chansons populaires dans des pays tels que la prosaïque Beauce, le Maine, la Brie, l'Orléanais (nous en avions déjà dit autant pour la Picardie); en revanche, nombre de belles et antiques complaintes et de gracieuses

chansons de danse dans l'Ile-de-France, la Champagne, la Lorraine, la Bourgogne, mais peu ou point de chansons d'amour. A peine deux ou trois de ces dernières, connues partout, ont-elles persisté dans ces provinces : telles sont la chanson *En revenant de noces,* notée ci-dessus, et celles du *Rossignol messager* et du *Rossignolet du bois,* dont les airs, de même source, les plus caractéristiques et les plus beaux peut-être que nous fournisse le répertoire populaire, jouissent du privilège d'être restés les mêmes, peut-être pendant plusieurs siècles, assurément à travers les régions les plus éloignées : phénomène des plus rares, car la mélodie, chose fugitive et bien plus sensible que la poésie aux variations de nature et de climat, se modifie le plus souvent d'une manière fondamentale en passant d'âge en âge et de province en province. Pour celle-ci, la version du seizième siècle que nous en avons donnée plus haut a un air de famille évident avec les deux versions suivantes, prises l'une à l'extrême ouest, l'autre à l'extrême est de la France.

Andante.



Ros - si - gno - let du bois jo - li,



Toi qui chant' le jour et la nuit, Ah! le



jo - li chant! Ah! qu'il est char - mant, Mon fi - dèle a-



mant! Suis-je pas heu-reus' d'ai-mer jus - qu'à pré - sent[1].

Andante.



Ros - si-gno - let du bois jo - li, — Pour-quoi chan-tes

[1] BUJEAUD, *Provinces de l'Ouest,* t. I, p. 191.

tu le jour et la nuit? Tu chan - tes des

airs qui sont si char - mants, Voi-ci le prin - temps;

Belle, il vous fau - dra chan - ger d'ai - mant [1].

Ne cherchons donc pas de différences de caractères là où des mélodies de provenances si éloignées ont tant de similitudes, et bornons-nous à donner quelques types des formes et de l'expression affectées de préférence par la mélodie populaire dans la chanson d'amour.

D'abord une pastourelle qui, bien que ne portant pas la marque d'une aussi grande ancienneté, n'est presque pas moins répandue que la chanson ci-dessus : elle a cet aspect aimable et naïf que l'on se figure volontiers être celui de la chanson française. George Sand l'a signalée, la première peut-être, dans la *Mare au Diable :* la mélodie que nous donnons ci-dessous (recueillie chez elle et inédite) est précisément celle que l'on chantait à son époque dans le Berry :

Modéré.

Voi - là six mois que c'é - tait le prin -

temps, M'y pour-me-nant sur l'her - bet - te nais - san -

-te, Mon p'tit trou-peau, ma fa - mil - le bê - lan -

[1] Ch. Guillon, *Air*, p. 277.



-te, J'ai com-men - cé mon de - voir à quinze ans,



J'i-gno-rais tout tant j'é - tais in-no - cen - te [1].

Voici encore une pastourelle dont la jolie mélodie est également populaire dans de nombreuses provinces :

Andantino pastorale.



N'y a rien de si char - mant Que la ber-gère aux



champs. Quand il tomb' de la pluie, All' dé - sir' le beau



temps; Et v'là c'ment la ber - gère Al - la pas-sait son



temps. Gai mon var - let, — Ou — —
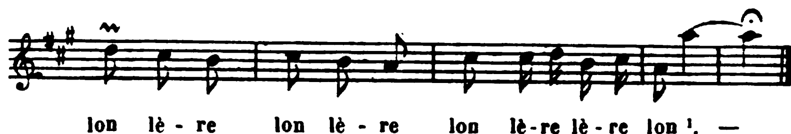


mes p'tits gouris, Lon la. Li ri lon lè - re, lon



lè - re lon lè-re lè-re lon, — Li ri

[1] Recueilli à Nohant par madame Viardot, et obligeamment communiqué par elle. Cf. les versions de cette chanson populaires en Poitou (Bujeaud, I, 230) et Bresse (version recueillie par nous et presque identique avec celle de Bujeaud) : les mélodies bressane et poitevine diffèrent seulement de celle du Berry par la substitution du majeur au mineur.



Mais la tristesse est au fond de la nature humaine. Ces accents gracieux ne sont pas ceux qui vont le plus profondément au cœur. La chanson d'amour a souvent, au contraire, un caractère douloureux et lamentable, dont le fragment suivant, extrait d'une chanson morvandelle, suffira à donner une idée :
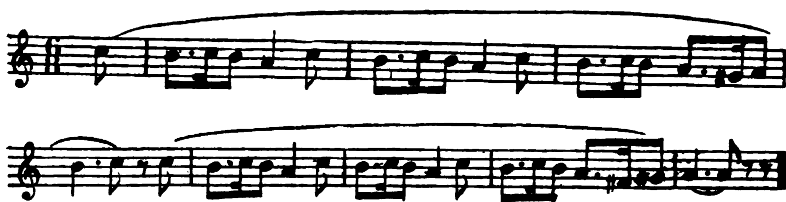
Lent et traînant.





Cette autre, de l'Orléanais, bien que d'un sentiment moins intense, est encore un excellent type du genre : le prélude instrumental, pour la musette ou la vielle, ajoute à la mélancolie du chant.

PRÉLUDE INSTRUMENTAL.



[1] *Poésies populaires de la France*, manuscrit de la Bibliothèque nationale, t. III, p. 251; version du Bourbonnais également populaire dans le Perche. Voir aussi une variante vendéenne, même *Recueil*, t. IV, p. 386, ainsi que CHAMPFLEURY et WECKERLIN, *Provinces de France*, p. 143, art. *Anjou*. On trouve encore ailleurs les mêmes paroles sur une autre mélodie, et aussi la même mélodie sur d'autres paroles : nous avons constaté ce dernier cas dans l'Ain, où l'air sert de *timbre* à un noël. Nous avons débarrassé la version ci-dessus des notes d'agrément, à la manière des tyroliennes, dont il était surchargé, et qui n'existent pas dans les autres versions.

[2] Recueilli dans le Morvan.
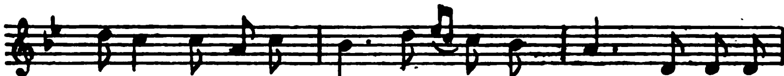




Terminons ce rapide examen en joignant à notre bouquet mélodique sa plus charmante fleur : un seul couplet populaire sur les côtes du Poitou, de l'Aunis et de la Saintonge, et dont paroles et musique rivalisent entre elles de grâce pure et de poésie.

Lentement.
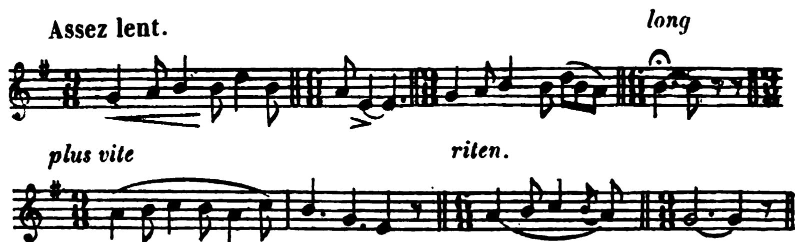








Les hautes montagnes donnent aux mélodies qui s'acclimatent à leurs altitudes quelque chose de la pureté de leur atmosphère. Il

[1] *Poésies populaires de la France*, manuscrit de la Bibliothèque nationale, IV, 288. Nous avons recueilli en haute Bretagne et en Bresse deux versions de cette chanson très différentes quant aux mélodies; des variantes de la poésie, avec des airs différents, provenant de Bresse et Basses-Pyrénées, ont été publiées dans la *Revue des traditions populaires*, qui en a signalé aussi des versions de l'Aveyron et de la Creuse (1re année, nos 5 et 12). Voir aussi plus loin la variante alsacienne de la même chanson, d'après Weckerlin.

[2] BUJEAUD, *Ouest*, t. I, p. 270.

semble qu'il y ait dans les chants des montagnes (ce sont en général des chansons de bergers) quelque chose de fluide, d'éthéré, une douceur qu'on ne retrouve pas dans les mélodies des plaines. Quel meilleur exemple pourrions-nous citer, comme type de la chanson d'amour des montagnes du centre de la France, que l'air bien connu de la romance de Chateaubriand : *Combien j'ai douce souvenance,* air qui fut autrefois celui « d'une vieille chanson de l'Auvergne », est-il dit dans le *Dernier des Abencérages* [1]? Cette mélodie, bien que évidemment retouchée dans sa forme pour être mise au goût du jour, n'a rien perdu, néanmoins, de son caractère de calme rêveur ni de sa pureté native. C'est la même essence mélodique qui, malgré de notables diversités de formes, se dégage encore des chants des Alpes, dont les *Ranz des vaches* suisses sont des types connus de tout le monde. C'est enfin le même esprit que nous remarquons dans cet air des Cévennes que M. Vincent d'Indy a pris pour thème d'une œuvre symphonique récemment exécutée :



En pénétrant dans les pays de langue d'oc, nous nous trouvons dans un milieu tout différent de celui dans lequel nous avons jusqu'à présent fait nos recherches. Aussi il nous semblera, au premier abord, que la mélodie populaire s'est ressentie foncièrement de cette influence. Écoutons des chanteurs gascons ou languedociens : nous croirons d'abord trouver dans les airs de leurs provinces une vivacité, une abondance auxquelles les pays parcourus jusqu'ici ne nous ont pas habitués. Les formes mélodiques nous paraîtront plus amples, les rythmes plus accentués; à la mesure à *six-huit,* d'une élégance un peu banale et non sans mollesse, se substitue volontiers un *trois-temps* vif aux temps forts résolument marqués. Ces différences nous seront sensibles dès que nous aurons pénétré dans le bassin de la Garonne; nous les trouverons frappantes dans l'Armagnac, le Quercy, l'Agenais, le Périgord, et même dès le Limousin. Cependant, si nous voulons bien y

[1] On le trouve en effet dans l'*Album auvergnat,* de BOUILLET, p. 64; mais, chose singulière, la poésie sur laquelle il se chante est une version de la *Maumariée,* qui, avec une telle mélodie, prend un ton de tristesse et de sincérité tout différent du ton satirique que nous avons vu affecter le plus souvent à cette chanson.

regarder de près, nous ne tarderons pas à nous convaincre que ces différences sont surtout apparentes et dues tant à la sonorité bruyante de la langue qu'à l'interprétation pleine d'action et de volubilité propre aux Méridionaux : séparons la mélodie de ces deux éléments qui nous troublent, la langue et le débit, et considérons-la dans sa forme abstraite et primitive, nous n'y trouverons véritablement pas un caractère si particulier : pas de saveur spéciale, un système tonal élémentaire (le majeur prédominant dans une large mesure), des rythmes d'une simplicité presque banale et toujours sans nul imprévu, enfin très peu de développements et un retour continuel aux mêmes formules. C'est du moins ce dont nous avons pu nous rendre compte en entendant maintes fois des gens des provinces dont nous nous occupons chanter leurs mélodies populaires, et d'autre part en les lisant tant dans la collection manuscrite de la Bibliothèque nationale que dans les recueils provinciaux. Ajoutons que, indépendamment des chansons relatives à d'anciens usages populaires, les chansons narratives et les chansons de danse y sont en très grande majorité. Le recueil que M. Bladé a consacré à l'Armagnac et à l'Agenais ne renferme qu'une seule chanson d'amour, l'éternel *Rossignolet.*

Nous retrouverons les chansons d'amour en grand nombre dans les Pyrénées, qui possèdent, elles aussi, de belles et bien caractéristiques chansons de montagnes. Ici, la mélodie a véritablement quelque chose de plus chaud, de plus aisé, de plus abondant que ce que nous avons vu précédemment : plus rien d'âpre ni de dur dans cette musique à la fois montagnarde et méridionale, aux contours fermes, à l'expression douce et charmante, aux rythmes naturels et jamais monotones; la mélancolie même y a quelque chose de souriant. La langue sonore du pays est ici encore essentiellement musicale. Aussi les chansons béarnaises sont-elles, pour la plupart, exemptes de la rudesse campagnarde des chansons rustiques des autres provinces; elles paraissent être d'une culture plus soignée, et le sont effectivement, car il semble que les traditions des troubadours aient trouvé dans ce pays leur dernier refuge. C'était, en effet, un véritable troubadour que Despourrins, le poète chanteur du siècle dernier, dont les pastorales sont encore universellement populaires dans le Béarn; mais de cette popularité des productions d'un esprit cultivé il ne faudrait pas inférer que la chanson véritablement populaire n'existe pas dans ce pays : bien au contraire, le principal mérite de Despourrins a consisté à s'inspirer, pour le fond comme pour la forme, de cette chanson populaire même; les chansons anonymes du Béarn ont la même forme châtiée, la même aisance dans la ligne mélodique, et toujours cet accent doucement plaintif, cette expression tendre et charmante, sans tristesse, qui les distingue si vivement de celles des autres provinces.

En voici un exemple :

Lent.

Maou-dit si - o l'a - mou, La noueyt coumo lou

di - o. La noueyt coumo lou di-o, Moun Diou!

Quoan de lar-mos me cos-ton A-quets a - dious [1]. —

Même souplesse de lignes dans les chansons du pays basque, mais avec quelque chose de plus vif, de plus nerveux. Souvent, ici, les rythmes se brisent, des intonations imprévues viennent rompre la monotonie de la cantilène, sans que le mouvement mélodique perde rien de son aisance ni de son naturel. L'élément chromatique, très rarement représenté dans la chanson populaire française, apparaît fréquemment dans les chants de cette race, si différente des deux peuples entre lesquels un singulier hasard l'a placée. De même, la ligne mélodique parcourt un espace beaucoup plus étendu que celui dans lequel sont renfermées les mélodies des provinces de langue française, bâties pour la plupart sur cinq ou six notes. Aux mélodies basques il faut les voix du Midi. Enfin, certains ornements de chant, grupetti, appogiatures, des *rallentendo*, des points d'orgue sur les cadences suspensives, tout en contribuant à leur donner quelque variété en rompant la monotonie inhérente au chant non accompagné, leur ôtent cependant le plus souvent leur caractère rustique et leur donnent un aspect de chants très civilisés. Un grand nombre n'en ont pas moins une saveur très spéciale ; on en jugera par l'exemple suivant : la plainte de l'oiseau captif qui « chante tristement quoiqu'il ait de quoi manger et de quoi boire; il désire le dehors, parce que... parce que... combien est douce la liberté! »

Lentement.

Cho - ri - no - ak ka - yo - lan Tris-te - ric du kan - tat-

[1] Version recueillie et harmonisée par Octave Fouque.

zen; — Du - e la ri - kan - zer yan, Zer e - dan, zer

e - dan. Kam-po - a du de - si - ra - tzen, Kam-po-

a du de - si - ra - tzen. Ze - ren... ze-

ren... — Li - ber- ta - ti - a zoin e - der den [1].

Puis, voici la bruyante et gaie Provence. Dans ce pays de vie en plein air, les seules chansons d'amour sont les *aubados* et les *serenados* que les garçons donnent à leurs belles, *improvisant* sous leurs fenêtres des chansons où ils les comparent aux fleurs, aux étoiles, etc. [2], ou tout simplement les régalant d'un concert dont les airs de tambourin et de galoubet font les frais [3]. L'usage des sérénades n'est pas du reste propre aux coutumes populaires de la seule Provence, mais il est répandu dans toute la région du sud-est : les *ébaudes* de la Bresse se pratiquent de la même façon que les aubades provençales; ce sont, comme elles, des chansons ou des airs instrumentaux qui se chantent ou se jouent devant la porte de la personne pour qui l'aubade est donnée. Il est presque superflu d'ajouter à quel point, au point de vue du caractère des mélodies, la différence est grande. En Provence, moins de mélancolie encore que dans les Pyrénées : la mélancolie n'est pas le fait de cette race expansive et toute en dehors. Se pourrait-il que la chanson nous aidât à déterminer encore d'autres traits propres au pays? En ce cas, l'examen des mélodies populaires de la

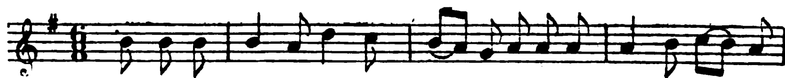
[1] Madame DE LA VILLÉHÉLIO, *Souvenir des Pyrénées*, p. 4; VINSON, *Pays basque*, p. 125; Francisque MICHEL, *Pays basque*, p. 544; LAMAZOU, *Chants pyrénéens*, p. 78; SALABERRY, *Chansons basques*, p. 61.

[2] Damase ARBAUD, *Provence*, t. I, p. 223.

[3] On trouve plusieurs airs servant d'aubades dans VIDAL, *Lou tambourin;* voir notamment le *Menuguet* (*menuet*) *servènt d'Aubado*, à deux parties de galoubet, p. 228, et l'aubade intitulée *La Gaiardo*, p. 268. La chanson servant de dédicace au volume (p. 6), ainsi qu'une chanson moderne qui le clôt (p. 286), portent aussi le nom d'*aubados*.

Provence nous engagerait, — à peine osons-nous en faire l'aveu! — à désigner parmi ces traits, en même temps qu'une remarquable facilité, une assez grande paresse d'esprit. La facilité, nous l'avons trouvée déjà dans le fait que les chansons d'amour n'y sont pas récitées ou chantées de mémoire comme partout ailleurs, mais improvisées. L'improvisation est le fait des Méridionaux : elle est aussi en honneur dans le pays basque [1], et bien davantage encore dans la Corse, où l'on peut presque dire que tout chant populaire (à commencer par les plus caractéristiques, les *voceri*) a d'abord été une improvisation qui, s'étant gravée dans la mémoire des premiers auditeurs, a été répandue par eux dans le peuple. Mais en même temps nous remarquons que ces développements poétiques se rapportent toujours à un petit nombre d'idées connues, et ne donnent pas en conséquence grand'peine à leurs auteurs; que la musique n'en est pas improvisée, le chanteur se servant d'un air préexistant pour thème de l'aubade ou de la sérénade; que les mélodies populaires de la Provence sont généralement de formes tout à fait rudimentaires, et que celles qui se présentent avec un développement normal sont importées des autres provinces ou de Paris même : beaucoup sont de vieux airs de vaudevilles, d'ailleurs tellement bien acclimatés sur le sol provençal qu'au premier abord on pourrait croire qu'ils en sont les produits directs [2]. Mais de vraies mélodies provençales, nous n'en connaissons guère, et nous serions fort embarrassé de citer un type de chanson d'amour de ce pays, si nous n'avions l'amoureux dialogue de *Magali*, dont la poésie est imitée de la chanson universellement populaire des *Métamorphoses*, et dont l'air (ceci est expressément indiqué dans le poème de *Mireio*) est une mélodie populaire provençale. Voici ce chant, auquel la poétique composition de Mistral a donné une nouvelle illustration :

Assez vif.



O Ma-ga - li, ma tant a - ma-do, Me-te la têto au fe - nes-



troun. Es-couto un peu a-questo au - ba - do De tambou-rin e de viou-

[1] V. CHAMPFLEURY, *Provinces de France*, p. IV.

[2] Nous reviendrons sur ces considérations, qui seront traitées plus à fond particulièrement dans le chapitre des noëls, à propos des noëls de Saboly.



loun. Ei plen d'es-tello a-pe-ra-mount! L'auro es tom - ba - do;



— Mais lis es - tel - lo pa - li - ran, Quand te vei - ran[1]!

Voilà notre exploration tout près d'être terminée. Nous avons parcouru la France du nord au midi; au milieu de la course, nous avons fait une halte qui nous a permis de pénétrer dans les provinces du centre et d'y continuer sur un plus vaste terrain notre chasse aux chansons populaires; il ne nous reste plus qu'à remonter le cours du Rhône, sur les rives duquel, la frontière provençale une fois dépassée, nous ne trouverons pas grand'chose d'intéressant : les Cévennes, comme les Alpes, n'ont guère été explorées au point de vue qui nous occupe, et ni le Dauphiné, ni le Lyonnais, ni la Savoie n'ont fourni rien de bien précieux, jusqu'ici, aux collectionneurs.

Il en est tout autrement dès que, abandonnant le Rhône qui remonte vers la Suisse, nous pénétrons dans la vallée de la Saône; la Bresse, qui s'étend sur la rive gauche de cette rivière, est en effet une des provinces de France où les chansons populaires sont en plus grande faveur : elles ont été plus d'une fois étudiées, et méritent de l'être encore au point de vue musical, car ses mélodies sont d'un sentiment plus intense, d'une forme moins élémentaire, bien que encore très rustique, de plus longue haleine, en somme, que celles de la plupart des provinces du Centre et du Sud-Ouest, étudiées précédemment. Les chansons d'amour y sont nombreuses, et l'on a peut-être remarqué que, dans l'étude qui forme la troisième division de ce chapitre, presque tous les exemples cités, malgré nos efforts pour varier les sources, ont été empruntés également aux chansons populaires de la Bresse et à celles des provinces de l'Ouest du recueil de Bujeaud.

Dans les provinces de l'Est, d'ailleurs, la nature a un tel charme, une telle puissance, qu'en réalité elle est la véritable inspiratrice. Les chansons sentimentales les plus remarquables de cette région semblent refléter surtout ce sentiment si vif de l'amour du pays. Le printemps y est célébré avec une sorte de religiosité. On sent, dans certaines mélodies populaires de la Bresse, comme l'expression d'un

[1] Voir la notation de cette mélodie (avec un accompagnement de piano) à la fin du volume de *Mireio*, p. 499 de l'édition Charpentier.

amour respectueux, vague et contemplatif des beautés de la terre et de l'infini de la création.

La Franche-Comté aussi a ses chansons de montagnes, lentes, plaintives et d'allure assez sauvage. Espérons qu'un collectionneur arrivera assez à temps pour les recueillir, ce qui n'a pas encore été fait. Pour la Bourgogne, la Champagne et la Lorraine, la chanson d'amour (nous l'avons dit plus haut) n'y est pas assez cultivée pour que nous ayons à nous y arrêter, et d'une façon générale on peut dire que la mélodie populaire n'y a pas de caractère spécial. Toutefois, dans les montagnes des Ardennes il a été recueilli d'intéressantes chansons[1].
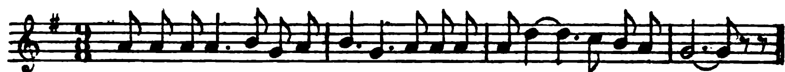
Quant à l'Alsace, la vallée rêveuse, le pays dont les franches et naïves traditions se sont perpétuées toujours, elle est riche en chansons : ses chants d'amour, simples et souriants, aux formes souples et aisées, le plus souvent en mouvement de valse, ressortent merveilleusement dans leur cadre verdoyant, entre le noble fleuve et la ligne superbe des Vosges. La plupart sont de provenance étrangère à la province et ont été importées de divers points de l'Allemagne : telles sont les chansons bien connues : *O dü liäwer Aügüstin; In Lauterbach haw' ich min Strümpfel verlore; Woher so früeih*, etc.[2]; d'autres, de même caractère, paraissent au contraire être nées dans l'Alsace même, comme les chansons du Kochersberg, ce petit coin original de la vallée dans lequel les mœurs patriarcales et les traditions du temps passé se sont si longtemps conservées intactes[3] : ces dernières sont, comme les précédentes, en dialecte alsacien, et les mélodies ont la même couleur et la même grâce rêveuse, rappelant plutôt les chants populaires du Tyrol ou de la Suisse que ceux des campagnes françaises.

Mais en Alsace on chante aussi en français : témoin la chanson d'amour suivante, que nous empruntons à un recueil moderne :

Lent.



Là bas sur la mon - ta - gne, J'ai z-en-ten - du pleu-rer ! —



Ah ! c'est la voix de ma com-pagne, Je m'en i-rai — la conso - ler[4].

[1] Il s'en trouve un certain nombre dans les *Poésies populaires de la France*, manuscrit de la Bibliothèque nationale. M. E. Rolland en a imprimé plusieurs dans son *Recueil de chansons populaires*.

[2] WECKERLIN, *Chansons populaires de l'Alsace*, t. II, p. 114, 170, 214.

[3] *Ibid.*, p. 86, et STÖBER, *Der Kochersberg, loc. cit.*

[4] WECKERLIN, *loc. cit.*, t. II, p. 234.

La poésie est populaire dans toute la France : nous l'avons déjà rencontrée au cours de ce chapitre[1]; quant à la mélodie, — encore un chant de montagne, et des plus purs, — elle est d'une expression douce, calme, et tout particulièrement rêveuse : son charme s'augmente encore si on la replace dans son cadre naturel, verts pâturages garnissant les cols des Vosges[2], forêts de sapins couronnant leurs sommets, et là, dans le silence profond de la nature solitaire, des bergers chantant à pleine voix, envoyant vers la terre de France les notes lentes de leur mélancolique chanson.

Pouvions-nous mieux terminer ce chapitre que par ce touchant et gracieux document?

[1] Voir plus haut la version de l'Orléanais et les variantes signalées en haute Bretagne, Bresse, Béarn, Rouergue et Marche.

[2] Elle est en effet populaire sur l'un et l'autre versant des montagnes. Voir Jouve, *Chansons en patois vosgien*, p. 98, mélodie notée au n° 37 des planches.

CHAPITRE IV

LES CHANSONS DE DANSE.

I

« Le souper fini, furent les tables levées. Lors, les ménestriers plus que devant mélodieusement sonnants, fut par la reine commencé un branle double, auquel touts et fallots et lanternes ensemble dansèrent. Depuis se retira la reine en son siège; les aultres aux dives sons des bouzines dansarent diversement... Encore les vid-je danser aux chansons du Poictou dictes par un fallot de Sainctinessant, ou un grand baislant de Parthenay le Vieil.

« Notez, buveurs, que tout allait de hait, et se faisoient bien valoir les gentils fallots avecques leurs jambes de bois. »

C'est ainsi que Rabelais décrit la fête à laquelle assista Pantagruel en le royaume de Lanternois[1]; et il faut que le bal se soit prolongé longtemps, car à ce propos le conteur, qui n'est généralement pas trop parcimonieux lorsqu'il s'agit de nomenclatures, n'énumère pas moins de cent quatre-vingts titres d'airs de danse populaires au seizième siècle: tout au moins un grand nombre d'entre eux étaient-ils universellement connus en France à cette époque, cela même depuis fort longtemps, car on en rencontre plusieurs dans le recueil de chansons du quinzième siècle publié par M. Gaston Paris : la *Malemaridade* (la *Maumariée*), la *Mousse de Biscaye*, la *Péronelle*, *A l'ombre d'un buissonnet*, *Faisons-la faisons*, *Par faulx semblant*[2]. D'autres encore ont été imprimées dans les recueils de chansons à quatre parties d'Attaingnant (1529-1530), ainsi que dans l'*Orchésographie* (1589). Nous avons déjà donné la *Péronelle*[3]; nous allons, comme nouveau spécimen des chansons de danse citées par Rabelais, en reproduire une autre qu'on trouve dans le recueil d'Attaingnant : *Jouissance vous donnerai.* Pour cette fois, nous conserverons aux notes la valeur qu'elles ont dans l'original : cela lais-

[1] *Pantagruel*, liv. V, chap. XXXIII.
[2] Numéros V, VII, XXXIX, XVIII, XXI et CXIV des *Chansons du quinzième siècle.*
[3] Voir ci-dessus, p. 12.

sera à la mélodie sa physionomie et rendra plus sensible la comparaison que nous voulons tenter de ce texte avec un autre qui paraîtra également dans son intégrité.

Jou - is - san - ce vous don - ne - ray, Mon

a - my, et vous mé - ne - ray Là

où pré-tend votre es- pé - ran - - - - - -

- - - ce. Vi - van - te ne vous

lais - se - ray, En - co - re quand -

mor - te se - ray, Si vous au - ray en sou- ve-

nan-ce, Si vous au - ray en sou - ve - nan - ce [1].

On danserait aussi bien sur le *De profundis*. A quoi donc a songé Rabelais, en nous donnant cette psalmodie comme un des types des chansons de danse de son temps? Certes, il n'y a dans cette mélodie ainsi présentée ni rythme, ni symétrie, ni la moindre vivacité; on

[1] *Chansons musicales à quatre parties*, Paris, Attaingnant, 1531, f° 6. Les parties contrapointées sont de Claude de Sermisy.

en trouverait avec peine d'aussi peu entraînantes! D'ailleurs, ses vers ont tous les caractères du plus vulgaire air de cour du seizième siècle; parmi les autres chansons citées par Rabelais, *A l'ombre d'un buissonnet* et *Par faulx semblant* sont des chansons d'amour, et la *Péronelle* une complainte : n'y a-t-il donc pas de différence entre la chanson à danser et les autres genres de chansons populaires?
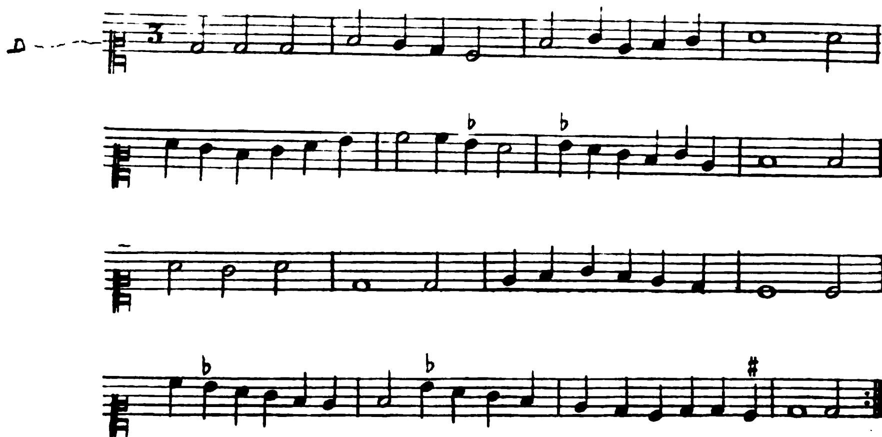
Un livre d'un auteur presque contemporain de Rabelais, d'un prêtre comme lui, l'*Orchésographie* du chanoine de Langres Jean Tabourot[1], va nous répondre. Il nous dira comment à cette époque les compositeurs et même, à ce qu'il semble, les simples ménétriers, avaient l'art de transformer suivant les besoins les airs les plus connus de leur temps. Voici en effet la version que donne l'*Orchésographie* de la chanson *Jouissance vous donnerai* :

BASSE-DANCE APPELLÉE : *Jouissance vous donnerai* [2] :

Battement du tambour ou tambourin pendant toute la durée de la danse.
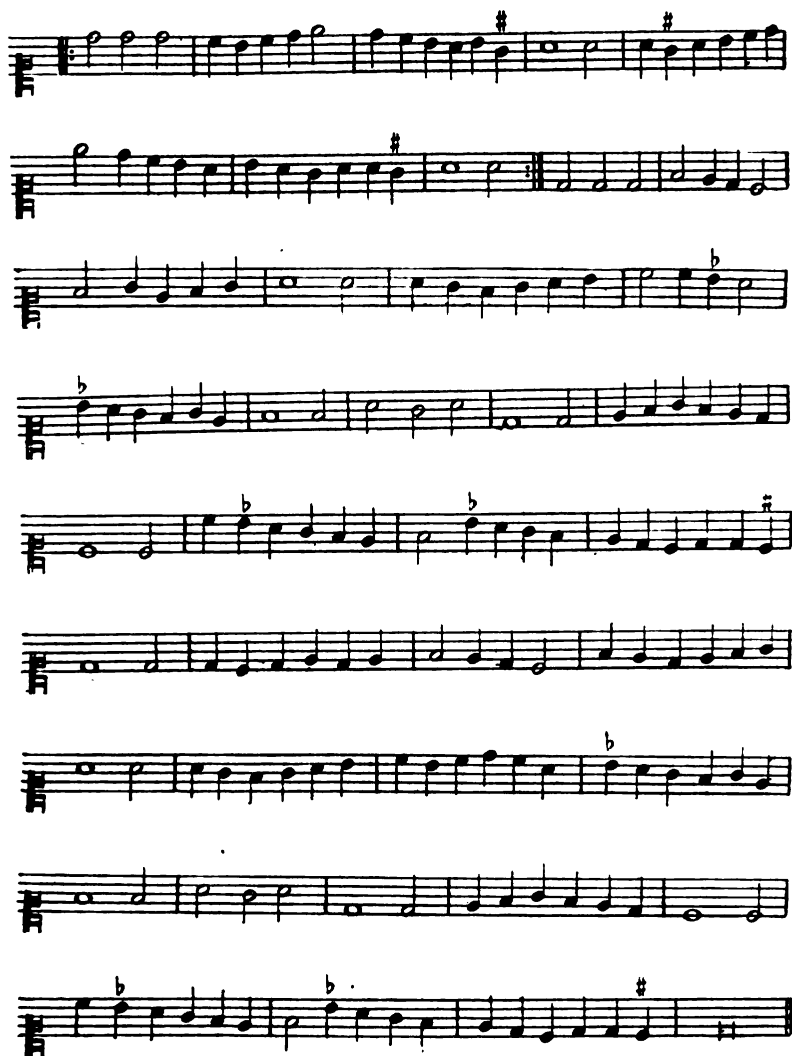


Air de la basse-danse.



[1] Voici le titre complet de ce curieux et précieux ouvrage :
ORCHÉSOGRAPHIE, *Metode et teorie en forme de discours et tablature pour apprendre à dancer, battre le tambour en toute sorte et diversité de batteries, jouer du fifre et arigot, tirer des armes et escrimer, avec autres honnestes exercices fort convenables à la jeunesse, affin d'estre bien venue en toute joyeuse compagnie et y montrer sa dextérité et agileté de corps. Par* THOINOT ARBEAU, *demeurant à Lengres.* — Tempus plangendi et tempus saltandi. Eccl., 3. — *A Lengres, par Jehan des Preyz imprimeur et libraire tenant sa boutique en la rue des Merciers dicte les Pilliers.* — MDLXXXIX. — *Avec privilège du Roi.*

[2] *Orchésographie*, p. 33 et suivantes. — Dans l'*Orchésographie*, les reprises sont écrites en toutes notes.



La métamorphose est complète; il y a là plus qu'une variante : au moins une variation. Et il ne faudrait pas voir une exception dans cette sorte de transformation, qui était, au contraire, d'un usage très fréquent au seizième siècle. L'*Orchésographie* est formelle à cet égard : parlant de deux ouvrages qu'il faudrait aller chercher dans les bibliothèques de Berlin et de Munich, « les livres de danceries imprimez par feu Attaingnant, qui demeurait près l'église Saint-Cosme à Paris, et les livres de feu maistre Nicolas du Chemin, imprimeur audit Paris,

à l'enseigne du Lion d'argent », elle donne les instructions suivantes : « Il vous faudra reduire en mesure ternaire lesdictes basses dances, lesquelles sont mises en mesure binaire[1]. » On ne procède pas autrement de nos jours, lorsqu'il s'agit d'arranger en quadrilles ou en valses les airs d'opéras modernes, et qui plus est, les usages signalés dans l'*Orchésographie* subsistent encore dans nos campagnes et sont restés en vigueur parmi les chanteurs populaires et les ménétriers. Tout air de danse est une chanson pour l'*Orchésographie*[2]; et en effet tous les exemples qu'elle donne de danses pour les « violons, haulbois et saqueboutes » sont de simples transcriptions de mélodies primitivement destinées à être chantées[3]. De même, de nos jours, partout où nous avons été, dans toutes les provinces que nous avons visitées, nous avons vu les musiciens des bals champêtres, joueurs de biniou et de bombarde bretons, *flûteux* ou joueurs de musette morvandiaux, *menetri* bressans, joueurs de vielle ou de clarinette, emprunter aux chansons populaires les airs de leur répertoire dansant. Si ces airs ne sont pas convenablement rythmés, ils les modifient selon les besoins de la danse, exactement de la même manière que faisaient les instrumentistes du seizième siècle; et l'on peut être assuré que ces rythmes sont scrupuleusement suivis, car les ménétriers ne se contentent pas de régler la danse par les sons de leurs instruments, ils l'animent eux-mêmes en y prenant en quelque sorte une part active, marquant la mesure avec les pieds, la tête, balançant parfois lourdement le corps en cadence, comme si eux-mêmes allaient s'élancer et conduire le bal en personne!

II

Une étude approfondie des danses populaires dépasserait assurément les bornes de ce travail. Nous ne nous arrêterons donc pas à toutes les danses spéciales à certaines provinces, et d'ailleurs l'état de

[1] *Orchésographie*, f° 37.

[2] « Advertirez les joueurs d'instrumentz de sonner une basse dance... Toutesfois si l'air d'une chanson sur laquelle est formée une basse dance vous aggreait plus que d'une aultre, pourrés leur nommer le commencement de la chanson. » *Orchésographie*, f° 25. — « De la dicte flutte, le joueur chante toutes chansons que bon luy semble... — Est-il possible qu'il puisse faire sonner une chanson avec sa main gauche seule? » F° 22. — « Les musiciens d'alors composaient leurs chansons de seize mesures. » F° 24. — Enfin, presque tous les airs de danse cités dans l'*Orchésographie* sont désignés par des titres de chansons.

[3] *Orchésographie*, p. 24.

la science populaire n'est pas encore assez avancé pour que l'on puisse dès à présent tenter de traiter le sujet d'une manière complète. Les recueils provinciaux, bien que fournissant parfois de copieux documents sur les rondes, sont beaucoup plus sobres à l'égard des autres danses. Les airs purement instrumentaux, surtout, manquent presque absolument. La Bretagne, pourtant si explorée au point de vue des traditions populaires, et possédant un répertoire si riche, nous est presque totalement inconnue à ce point de vue. « Nul n'a ramassé jusqu'ici les gavottes et les *jabadaos* de la Cornouaille ni des montagnes armoricaines », fait remarquer un écrivain breton[1]; et les échos lointains qui nous en sont parvenus nous le font vivement regretter, car le petit nombre de ces airs que nous avons entendus ont véritablement un grand caractère. Bujeaud, dans son recueil si complet des provinces de l'Ouest, ne donne que deux airs instrumentaux : une *bourrée* comme partout, et une *promenade*, qui est une sorte de contredanse; plus loin, une *valse* chantée, qui a peu de caractère et est évidemment moderne[2]; puis, indépendamment des rondes, un certain nombre de chansons de danse intitulées *bals*, très populaires, dit-il, en Angoumois, Aunis et Saintonge et dans certaines contrées du Poitou : c'est une danse vive, à deux personnages, sur une mesure à deux temps, qui paraît n'être pas sans rapport avec la polka[3]. Tout cela, en somme, ne paraît pas se rattacher à de bien vieilles traditions, et ces sortes de mélodies de danse n'ont pas un très grand intérêt.

Quant au pays basque, il nous faut encore nous en rapporter aux écrivains locaux qui célèbrent à l'envi la beauté, la couleur, le pittoresque de leurs danses nationales. A défaut d'un répertoire complet, nous avons un certain nombre d'échantillons qui nous les font voir en effet sous le jour le plus favorable. D'abord le *saut basque*, qui est, dit Francisque Michel, l'expression la plus populaire de la musique du pays[4]; puis le *zortzico* ou *tsotsiko*, chanson de danse vive, nerveuse, aux rythmes brisés et imprévus, dans laquelle la mesure à cinq temps est employée avec une aisance et un naturel singuliers[5], sans parler des nombreuses chansons qui, sans être par le fait des chansons de danse, semblaient néanmoins prédestinées à jouer ce rôle par leur contexture

[1] QUELLIEN, *Rapport sur une mission en basse Bretagne*, p. 20. Depuis que ces lignes sont écrites, cette lacune a été comblée. (V. QUELLIEN, *Chansons et danses des Bretons*, 1889.)

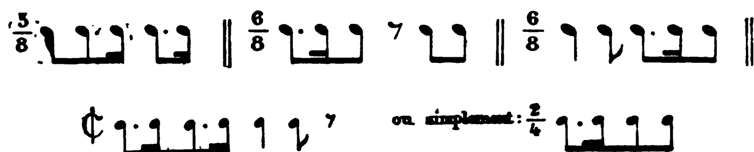
[2] BUJEAUD, *Provinces de l'Ouest*, t. I, p. 157, 160 et 161.

[3] *Ibid.*, p. 143 à 156. Voir la note de cette dernière page.

[4] Francisque MICHEL, *le Pays basque*, p. 435; musique notée, p. 541.

[5] Voir notamment Mme DE LA VILLÉHÉLIO, *Souvenir des Pyrénées*, p. 22; VINSON, *Pays basque*, p. 119, et J. A. SANTESTEBAN, *Collection de chansons basques* : ce dernier recueil, publié à Saint-Sébastien, se compose surtout de chansons recueillies dans le pays basque espagnol.

rythmique, où dominent assez fréquemment les combinaisons suivantes :



Avec cela, une couleur vive, beaucoup d'aisance dans le mouvement de la ligne mélodique, qui parcourt souvent une étendue à laquelle les voix du Midi sont seules accoutumées; parfois aussi de certaines tournures peu conformes à l'esprit populaire, notes chromatiques, appoggiatures, gruppetti, probablement introduites par l'influence du goût moderne; mais en somme, une grande vitalité, une grande saveur : telles sont les qualités dominantes des mélodies de danse du pays basque.

Le saut basque est instrumental; pour le *zortzico*, il se chante, mais le rythme en est marqué, le plus ordinairement, par les instruments à percussion[1]. Quant aux Béarnais, dit un écrivain méridional, ils ne dansent pas au son des chansons, mais se servent constamment de la flûte et du tambourin, se bornant à pousser périodiquement des cris de joie pour s'entraîner à exécuter leurs pirouettes rapides et hardies[2]. Le même auteur ajoute que les Gascons, au contraire, ne connaissent guère d'autres chansons que le rondeau, leur danse nationale, et n'emploient pas d'instruments pour l'accompagner; cependant un écrivain plus récent, plus au fait, assurément, que qui que ce soit des traditions populaires de sa province, M. Bladé, après avoir cité quelques chansons de danse de la Gascogne, assez vives (du reste sans grande saveur), donne la notation de quelques *farandoles* ou *courrentes*, purement instrumentales, en usage dans les fêtes populaires du pays[3].

Mais la *farandole*, chacun le sait, a sa véritable patrie plus à l'est, en Provence. Quel musicien n'en connaît le caractère, ne fût-ce que par les nombreuses imitations qui en ont été faites dans les opéras et les ballets modernes? Et, d'autre part, quel Provençal peut rêver un type plus pur de sa danse nationale que, par exemple, cette *Danso dei Chivau Frus* que Bizet a prise pour thème d'un des morceaux de l'*Arlésienne*[4]? Indépendamment de l'art avec lequel est traité l'air provençal, le compositeur s'étant proposé simplement d'en accentuer le caractère à l'aide des ressources que lui fournissaient les procédés du

[1] Mme de la Villéhélio, *Pyrénées*, p. 22.
[2] Cénac-Moncaut, *Gascogne*, p. 276.
[3] Bladé, *Gascogne*, planches à la fin du 3e volume.
[4] Voir la *Farandole*, no 22 de la partition piano et chant.

symphoniste, on y trouve une extrême vivacité jointe à une grande netteté d'allure, non d'ailleurs sans quelque vulgarité. Mais c'est dans leur propre milieu, sous leur forme native, que nous devons considérer les mélodies de danse de la Provence, ayant pour seul orchestre le *flûtet,* dont les notes aiguës et grêles sont rythmées par les battements du tambourin. Parmi les plus connues, ce sont précisément celles que la tradition désigne comme les plus anciennes qui nous apparaissent avec le plus de verdeur et de souplesse : tandis que celles qui ont été prises au répertoire de l'opéra ou des vaudevilles du dix-huitième siècle (nous avons déjà dit que la Provence était coutumière de ces emprunts, et nous aurons encore l'occasion de le constater) ont pris un air vieillot assez marqué[1], des airs traditionnels, comme celui des *Chivau Frus* cité plus haut et dont on attribue la composition au roi René[2] (il remonterait par conséquent au quinzième siècle), ou celui de la *Danse des olivettes*, qui paraît se rattacher aux plus anciennes traditions de la Provence[3], ou encore celui de la danse armée nommée le *Bacchu-Ber*, dans laquelle on prétend trouver des ressouvenirs de la civilisation antique[4], ont conservé toute leur jeunesse, leur fraîcheur, surtout leur vivacité. Comme forme, comme rythme surtout, beaucoup de nos vieilles contredanses françaises, celles que l'on jouait à la fin du siècle dernier, dans les bals du Directoire, avec leur rythme syllabique et leur ton de jovialité et de bonne humeur, ne sont pas sans rapport avec les danses provençales; pourtant, il y a dans ces dernières quelque chose de plus vibrant, de plus en dehors, une sorte de chaleur interne qui s'épand abondamment, le *je ne sais quoi* qui leur donne toute leur vie, toute leur originalité.

La *bourrée* est la danse par excellence de l'Auvergne; elle est pratiquée aussi dans les provinces environnantes. Bujeaud en cite plusieurs qu'il dit populaires dans le nord de l'Angoumois[5]; la collection manuscrite de la Bibliothèque nationale contient des bourrées du Limousin, du Gard, de l'Ardèche, de la Haute-Loire, même de Saône-et-Loire

[1] Voir par exemple dans VIDAL, *Lou tambourin*, l'air intitulé : *Lei Graci dou Roumavagi*, p. 265, et le *Rigodon* de la page 267. Le premier est un air de vaudeville noté dans la *Clef du Caveau*, n° 53, sous le titre : *Avec les jeux dans le village*, air employé dans les *Amours d'été*, vaudeville joué en 1781; l'air était encore antérieur à la pièce, car dans le livret les couplets commençant par le vers ci-dessus portent pour *timbre* l'indication : *Le mortel qui vous adore*. Pour le second, il est désigné par le premier vers d'une chanson du dix-huitième siècle : *Palsambleu, monsieur le curé*, et par le nom de *Branle de Platée :* l'air est en effet celui d'un air de danse de l'opéra *Platée, ou Junon jalouse*, de Rameau.

[2] Voir notamment, sur ce sujet, le volume intitulé : *Explications des cérémonies de la Fête-Dieu d'Aix en Provence*. Aix, 1777.

[3] VIDAL, *Lou tambourin*, p. 273.

[4] *Ibid.*, p. 274. Voir aussi l'étude parue sur cette danse traditionnelle des Hautes-Alpes dans la *Revue des traditions populaires*, 1re année, p. 238.

[5] *Provinces de l'Ouest*, t. I, p. 156 et suiv.

(Charolles)[1]; le recueil de MM. Champfleury et Weckerlin donne une chanson limousine dont la mélodie est un air de bourrée[2]; il y a une bourrée d'Avignon dans la collection Philidor[3]; en un mot, la bourrée est populaire dans toute la partie montagneuse du centre de la France. Elle se danse presque partout à trois temps. Cependant les Auvergnats reconnaissent deux variétés de bourrée : l'une, qu'ils nomment *montagnarde*, et qui se note à trois temps; voici le début très connu d'une de ces sortes de danses :

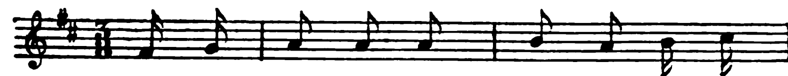


l'autre, la bourrée proprement dite, qui se danse à deux temps, et dont voici encore un échantillon universellement populaire, à Paris comme en Auvergne :



Les deux *montagnardes* ci-dessous suffiront à donner une idée du style mélodique du genre.

Assez vif.



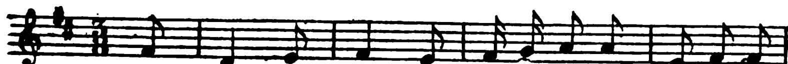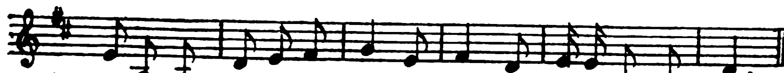




[1] *Poésies populaires de la France*, t. IV, p. 185, 395, 468 et suiv.
[2] *Chansons populaires des provinces de France*, p. 136.
[3] T. I, p. XXII.



Même mouvement.







La bourrée fut introduite à la cour de France par Marguerite de Valois, « qui, ayant les jambes fort belles, dit la chronique, la substitua aux *basses-danses* où l'on marchait au lieu de sauter. Elle fut très à la mode depuis Charles IX jusqu'à Louis XIII et redevint en vogue sous la Régence [2]. »

Les provinces du centre et de l'est de la France ont été trop peu explorées pour qu'il soit possible de déterminer avec certitude le caractère de leurs danses. Nos observations personnelles nous permettent cependant de dire que, à part quelques variétés localisées dans de très petits centres, aucune d'elles ne possède de danse originale. Quelques pays de montagnes, le Morvan, le Jura, la Savoie, ont des danses à trois temps analogues aux *montagnardes* auvergnates, dont elles portent fréquemment le nom; le manuscrit de la Bibliothèque nationale renferme une *sauteuse bourguignonne* [3]; en Alsace, le voisinage de l'Allemagne a fait de la valse une véritable danse populaire; en dehors de cela, les provinces en question ne connaissent guère d'autres danses, outre la ronde, que les danses mondaines, d'importation récente dans les campagnes, ou celles, plus anciennes, telles que la *courante*, le *rigaudon*, la *contredanse*, et surtout le *branle*, qui était

[1] Communiqué par M. A. Berthoule, de Besse (Puy-de-Dôme).

[2] *Dictionnaire de Trévoux.* — *Encyclopédie moderne.* Firmin Didot, 1847. — *Ap.* Bujeaud, *loc. cit.*, t. I, p. 156.

[3] Le recueil de Bujeaud renferme une *sautière*, t. I, p. 162.
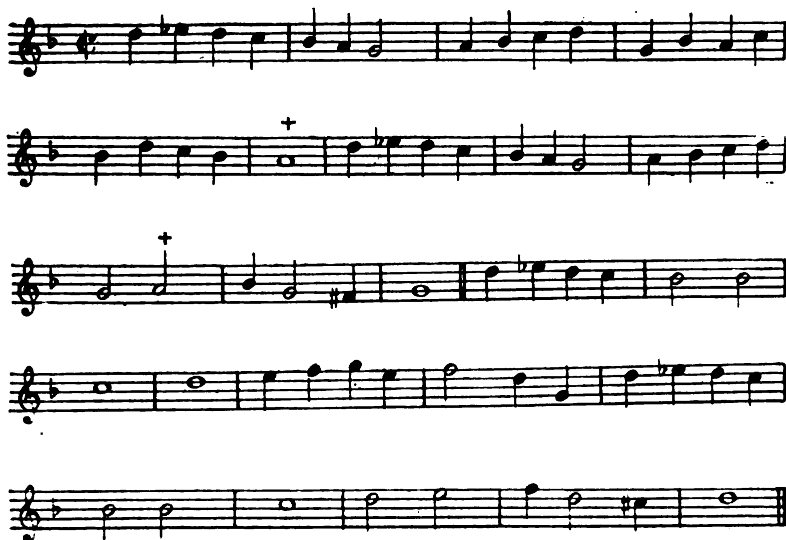
d'un usage général il y a plus de trois siècles, et n'est pas encore abandonné partout.

On ne sait trop pourquoi Fétis classe le branle parmi les *airs lents*[1]. Ni l'*Orchésographie* ni le *Dictionnaire de danse* de Compan n'autorisent cette assertion. Le branle, dit ce dernier, « est une danse où plusieurs personnes dansent en rond en se tenant par la main et se donnant un *branle* continuel et concerté avec des pas convenables, selon la différence des airs qu'on joue alors[2] ». Il en existait autrefois un nombre infini de variétés, parmi lesquelles nous pouvons citer le *Branle gai*, le *Branle du Hault-Barrois*, qui se dansait « par les vallets et chamberières, et quelquefois par les jeunes hommes et damoiselles quand ils font quelques mascarades desguisez en paysans et bergiers ou qu'ils se veulent égayer privement[3] »; le *Branle des lavandières*, ainsi nommé « parce que les danceurs y font du bruit avec le tappement de leurs mains, lequel represente celuy que font les batoirs de celles qui lavent les buées sur la rivière de Seyne à Paris[4] »; le *Branle des sabots*, où l'on bat du pied; le *Branle des chevaux*, également vif et bruyant. Ces titres et ces définitions suffisent à prouver que le branle ne saurait être classé parmi les airs lents et majestueux comme la *Pavane*, la *Volte* et autres danses de cour du seizième siècle.

Le branle n'est, en somme, qu'une variété de la ronde : la principale différence entre ces deux danses est que les airs de la première sont quelquefois joués par les instruments, tandis que la ronde se danse toujours aux chansons. L'*Orchésographie*, qui consacre près de cinquante pages à l'étude des différents genres de branles, donne les airs de la plupart d'entre eux, souvent avec des titres qui indiquent, comme on l'a vu plus haut, que les mélodies de danse étaient généralement des airs de chansons populaires. Presque toutes les chansons à danser du recueil de Jacques Mangeant (Caen, 1615) portent le titre de *branles*. Il y a aussi un assez grand nombre de ces sortes d'airs dans le premier volume de la collection Philidor, qui, copié en 1690, fut fait à l'aide de traditions remontant pour la plupart, dit le manuscrit, au temps de François Ier. Ces airs, à la vérité, sont instrumentaux, mais leurs titres n'en sont pas moins dignes d'être cités : on y trouve des branles du Poitou, de Lorraine, de Bretagne, de Champagne, de Grenoble, — dans l'*Orchésographie*, nous avions déjà vu des branles de Bourgogne, du Hault-Barrois, etc., — dont les noms seuls indiquent, sinon une origine absolument populaire, du moins une influence provinciale. Quelques-uns, très bien rythmés, ont une allure

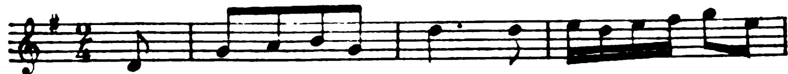
[1] *Curiosités historiques de la musique*, p. 379.
[2] *Dictionnaire de danse* (de Compan), 1787, art. *Branle*.
[3] *Orchésographie*, p. 83.
[4] *Ibid.*

toute moderne : mis à côté de certains airs de ballet postérieurs à Rameau, même du commencement de ce siècle, ils rendraient malaisée la détermination de leurs âges respectifs; ils n'ont pas la lourdeur des danses de la cour de Louis XIV. Les orchestres forains qui vont de bal en bal dans les fêtes de village jouent encore, dans certaines provinces, des airs de ce style. Citons seulement, pour en donner une idée, le branle de Poitou suivant, qui, noté à la première page du premier volume du manuscrit, est une des pièces les plus anciennes de la collection[1] :
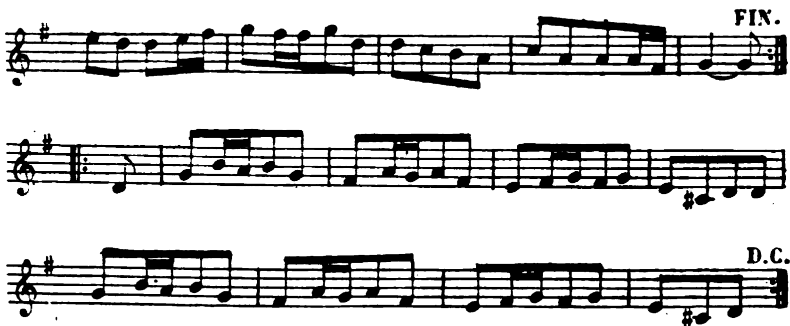


Comparons avec cet autre, qui fait encore partie du répertoire des vieux ménétriers bressans[2] :

BRANLE A SIX.



[1] *Collection Philidor*, vol. I, p. 1. — L'*Orchésographie*, reproduite par le *Dictionnaire de danse* (*loc. cit.*), dit que les branles du Poitou se dansent par mesure ternaire. Bujeaud, dans ses *Chansons populaires des provinces de l'Ouest*, remarque au contraire que ces mêmes danses sont aujourd'hui à deux temps. Les deux branles de Poitou notés dans le premier volume de la *Collection Philidor* viennent confirmer son observation et montrent que, dès le commencement du dix-septième siècle, la tradition indiquée par l'*Orchésographie* s'était déjà modifiée.

[2] Recueilli en Bresse.



Si, comme cela est vraisemblable, le mouvement de ces deux branles est le même, il est évident que, malgré la dissemblance de la ligne mélodique, les deux mélodies sont de même style et de même famille.

III

Nous arrivons enfin à ce qui peut être considéré comme le véritable type et, vraisemblablement, le type primitif de la chanson de danse : la *ronde* [1], toujours dansée sans instruments, les danseurs se servant à eux-mêmes d'orchestre purement vocal et monodique. Ici la poésie reprend ses droits, qu'elle avait perdus avec les danses étudiées précédemment; cependant, elle n'a plus l'importance prépondérante que nous lui avions trouvée dans les chansons narratives, anecdotiques ou

[1] Dans certaines provinces, on l'appelle parfois *rondeau*. Cependant *ronde* et *rondeau* ne doivent pas être confondus, non plus que *rondeau* et *rondo*. « Le rondel ou rondeau, dit un auteur du seizième siècle*, est ainsi nommé de sa forme. Car tout ainsi qu'au cercle, après avoir discouru toute la circonférence, on rentre toujours au premier point duquel le discours avait été commencé, ainsi au poëme rondeau, après avoir tout dit, on retourne toujours au premier carme ou hémistiche pris en son commencement. » Le rondeau est donc une forme poétique, inventée par les poètes du moyen âge, intéressante d'ailleurs, mais nullement populaire. Le *rondel* ou *rondeau* était encore le titre d'un morceau de musique d'une forme moins populaire encore, car c'est sous ce nom qu'ont été faits de nombreux *déchants* au moyen âge**. Guillaume de Machault, Adam de la Halle, etc., ont laissé des rondeaux de ce genre. Quant au *rondo*, morceau de musique employé dans les ariettes d'opéras-comiques de l'ancien répertoire ou dans la musique instrumentale classique, il indique une forme qui se distingue par le retour de la même phrase, dans le même ton, après divers développements modulants.

* SIBILET, *Art poétique françois*, 1576.

** V. FÉTIS, *Histoire générale*, t. V, p. 136 et 263; DE COUSSEMAKER, *Harmonie*, p. 55; LAVOIX, *Musique au siècle de saint Louis*, p. 192, etc.

sentimentales, où le seul rôle de la musique était de soutenir les paroles et d'en accentuer l'expression : dans la chanson de danse, au contraire, la fonction rythmique de la mélodie étant prépondérante, l'élément purement poétique est forcément laissé un peu à l'écart. Le sujet de la chanson importe peu aux danseurs, qui s'accommodent à merveille de paroles de complaintes ou de chansons élégiaques, pourvu que les airs en soient suffisamment rythmés; d'autre part, les refrains prennent dans ces chansons une place de plus en plus considérable. Parfois la chanson de danse se compose d'un seul couplet indéfiniment répété, généralement assez court, souvent sans véritable signification grammaticale, et qui est, pour ainsi dire, comme un refrain sans chanson. En voici pour exemples quelques versiculets que nous avons recueillis dans la haute Bretagne :

Petit grain de froment,
Toi qui vas, légèr' bergère,
Petit grain de froment,
Toi qui vas légèrement.
Toi qui vas, légèr' bergère,
Toi qui vas légèrement.

D'où venez-vous, la jeune et jolie?
Sortez-vous d' la vill' de Lamballe?
D'où venez-vous, la jeune et jolie?
Sortez-vous d' la vill' de Paris?
Sortez-vous, etc. [1].

Dans d'autres chansons, chaque couplet ramène un seul vers nouveau et est complété par un refrain d'une longueur démesurée composé de syllabes jointes au hasard de l'euphonie et formant des mots étranges, sur l'explication desquels les linguistes ont pâli sans arriver à aucune solution satisfaisante; tels sont les *Landerira, falira dondaine,* les *Roup ioup ioup patati patata,* les *Ricoco la hi tra la la,* ou des séries de plusieurs vers, comme :

Tour tour larinette
Tour larinette
Lir lonfa;

ou bien :

Pingui, pingo, pingo les noix,
Bibelin, bibelo, pingo laguinago
Pingui, pingo,
Pingo laguinago, etc.

M. Champfleury a désigné ces sortes de refrains par un nom qui mérite de rester, à défaut de terme plus technique : il les appelle *refrains par onomatopées.*

Quelquefois la danse elle-même sert de sujet aux vers de la chanson; il nous suffira de citer la ronde bien connue de la *Vieille :* « A Paris, dans une ronde », et celle non moins populaire de *Biron :* « Quand Biron voulut danser », dont le refrain est : « Vous danserez, Biron. »

[1] Nous donnons plus loin un autre exemple de ce genre de chansons à danser, de même provenance, avec la mélodie.

La chanson : « J'ai un pied qui r'mue », qui a joui à Paris d'un genre de popularité tel qu'on n'ose guère la citer dans un travail sérieux, est cependant une ronde normande, parfaitement populaire [1], et dont le sens se rapporte purement et simplement aux mouvements des pieds des danseurs.

Ailleurs, c'est aux refrains que la danse donne sa signification :

Ah ! dansons la laderirette,
Ah ! dansons la laderira.

Sautons le petit saut
Et le saut d'amourette, etc.

Levez les pieds légèr' légère,
Levez les pieds légèrement [2].

Ah ! le froid, mes compagnes,
Qu'il fait bon danser [3] !

Nous trouvons enfin de nombreux refrains de rondes composés de phrases d'un ou deux vers sans rapports avec leurs chansons, et même, assez fréquemment, présentant des agrégations de mots sans signification bien nette; cependant, à travers ces phrases sans suite, ce choix d'expressions sans lien grammatical, il se dégage parfois l'impression de la poésie la plus charmante :

Plantons le romarin,
Ma mie,
Au milieu du jardin [4].

La belle fougère,
La fougère grainera [5].

La violett' se doubl', se double,
La violett' se doublera [6].

C'est l' vent, c'est l' vent frivolant...
C'est l' vent qui vole, qui frivole,
C'est l' vent, c'est l' vent frivolant [7].

Victor Hugo a pastiché ce procédé éminemment populaire dans quelques morceaux lyriques, par exemple dans la *Chanson d'autrefois* : « Jamais elle ne raille », qui a pour refrain les vers suivants :

Voici des brins de mousse avec des brins de paille;
Fauvette des roseaux,
Fais ton nid sur les eaux.

Voici des brins de paille avec des brins de mousse;
Martinet de l'azur,
Fais ton nid dans mon mur, etc. [8].

La poésie la plus raffinée a-t-elle jamais rien produit de plus coquet que les vers suivants :

Mais les lauriers du bois, — les lairons-nous faner?
Non : chacun à son tour — ira les ramasser.

[1] Nous-même en avons recueilli, en haute Bretagne, une variante différente seulement par la mélodie.
[2] De Puymaigre, *Pays messin*, t. II, p. 119, 190 et 196.
[3] Recueilli en Bretagne.
[4] Bujeaud, *Ouest*, t. I, p. 136.
[5] *Les rondes*, Ballard, 1724, t. I, p. 72.
[6] De Puymaigre, *Pays messin*, t. II, p. 88.
[7] Gagnon, *Canada*, p. 22.
[8] *Les quatre vents de l'esprit*.

Si la cigale y dort, — ne faut pas la blesser.
Le chant du rossignol — la viendra réveiller;
Et aussi la fauvette — avec son doux gosier,
Et Jeanne la bergère — avec son blanc panier,
Allant cueillir la fraise — et la fleur d'églantier.
Cigale, ma cigale, — allons, il faut chanter;
Car les lauriers du bois — sont déjà repoussés[1].

Ici, les vers, si charmante qu'en soit la forme, n'expriment que des idées indifférentes et, en quelque sorte, inconsistantes : ailleurs, au contraire, le sujet de la ronde sera emprunté aux événements les plus prosaïques de la vie quotidienne. Telle est, par exemple, la chanson de danse improvisée que M. de la Villemarqué a recueillie en Bretagne : *Le temps passé;* il y est question du prix du sel et du tabac, des impôts et des agents des contributions directes, sujet éminemment lyrique et inspirateur[2]!

En d'autres endroits, nous retrouverons dans la tradition populaire la danse religieuse sur les paroles latines de la liturgie. De Coussemaker raconte qu'en Flandre, au milieu même de ce siècle, lorsqu'une jeune fille mourait, ses compagnes portaient son corps à l'église, puis au cimetière. La cérémonie religieuse terminée et le cercueil descendu en terre, toutes les jeunes filles, tenant d'une main le drap mortuaire, retournaient à l'église en chantant la *danse des jeunes vierges,* et cela, ajoute l'auteur flamand, avec une verve, un élan et un accent rythmique dont on peut se faire difficilement une idée quand on ne l'a pas entendu. Voici la traduction de la poésie de cette singulière chanson à danser :

Dans le ciel il y a une danse,
Alleluia;
Là dansent toutes les jeunes vierges,
Benedicamus Domino,
Alleluia, alleluia.

C'est pour Amélie,
Alleluia;
Nous dansons comme ces jeunes vierges,
Benedicamus, etc.[3].

Il arrive souvent, enfin, que ni les vers ni la mélodie n'aient de sens raisonnable ni de suite logique, et qu'une accentuation ferme et nette de rythme y supplée à la satisfaction générale. C'est ce que nous observerons dans la chanson du quinzième siècle qui va suivre; le refrain est d'une longueur démesurée, et ni les couplets ni l'air n'ont, à proprement parler, de signification poétique ni musicale : des mots et un rythme, rien de plus; ce qui n'empêche pas que la chanson ait passé à la postérité, ni qu'elle ne puisse encore, au besoin, faire danser en rond les danseurs de rondes de la fin de notre dix-neuvième siècle.

[1] Fragment de la ronde bien connue : *Nous n'irons plus au bois, les lauriers sont coupés.*
[2] *Barzaz-Briez,* p. 398.
[3] De Coussemaker, *Flamands de France,* p. 100.

En voici le premier couplet :

Yo yo yo yo com - pè-re com-mè-re, Si vous ne sa - vez

FIN.

di - re yo. Pe - not - te se vieult ma - ri - er, On

ne scet à qui la don-ner. Pour ce qu'elle est ung peu trop

sot - te M'a - my - e Pe - not-te Ma rot-te ma sot - te Vous n'a - vez

D.C.

point de ver - te cot - te si vous ne sa - vez di - re yo [1].

Parfois, une même formule mélodique de quelques mesures seulement, indéfiniment répétée, comme nous l'avons vu dans certaines complaintes, suffit à accompagner une danse fort longue. La chanson flamande que voici, avec son monotone dessin rythmique et sa conclusion suspensive, peut en être donnée comme exemple :

Allegretto.

Jof - vrouw, be-waert uw pur - pe - ren lint; jof-

vrouw, be-waert uw pur - pe - ren lint; het moet van u ge-

[1] G. Paris, *Chansons du quinzième siècle*, n° CXXXIV.

dra - gen, ge - dra - gen, het moet van u ge - dra - gen zyn, in

ee - nen dans der maeg - de - tjes schoo - ne, in ee - nen dans der

maeg - de - tjes. — Wie wilt er in vi - o - le gaen, vi - o - le; wie

wilt er in vi - o - le gaen zeer tjent. — Jof-vrouw, be-waert uw

kroo - ne, uw kroo - ne; zy moet van u ge - dra - gen zyn [1]. —

Les mélodies de danse n'ont cependant pas toujours, il s'en faut, cet air grave et monotone; celles de l'ouest et du centre de la France, notamment, ont souvent, au contraire, une grande vivacité; nous en connaissons de charmantes. Le rythme à *six-huit* y est d'un emploi presque exclusif. Voici, par exemple, la mélodie d'une de ces rondes en un seul couplet dont nous avons cité précédemment plusieurs poésies recueillies en Bretagne :

Assez animé.

Ré - jouis - toi, mon Cil - lon, Ta bonne a - mie a les ch'veux

jau-nes; Ré-jouis-toi, mon Cil-lon, Ta bonne a - mie a les ch'veux blonds.

[1] « Jeune fille, conserve ce ruban de pourpre; il doit être porté par toi dans la danse des jeunes vierges, dans la danse si belle. Qui veut danser à la viole, d'une façon gentille? Jeune fille, conserve ta couronne, c'est par toi qu'elle doit être portée. » — De Coussemaker, *Flamands de France*, p. 323.



L'interprétation traditionnelle, si simple qu'elle soit, double le charme de ces gracieuses mélodies. La première reprise est entonnée en solo par le conducteur de la ronde et répétée à l'unisson par tous les danseurs; il en est de même pour la seconde reprise, et l'on recommence indéfiniment, à moins que le conducteur n'imagine de prendre une autre chanson de même forme, qui est chantée de la même façon; et les fraîches mélodies de danse se suivent et se répondent tour à tour, prenant une vivacité et une grâce nouvelles lorsqu'à chaque membre de phrase les voix sonores les redisent en chœur.

La chanson de danse, sous toutes ses formes, est largement représentée dans les plus anciens chansonniers; nous avons déjà cité des extraits des *Chansons du quinzième siècle* du recueil Gaston Paris; nous avons eu aussi l'occasion de consulter le recueil musical (de 1615) *des plus belles chansons de dance de ce temps,* le seul peut-être des chansonniers du dix-septième siècle dont les éléments, tant poétiques que musicaux, soient véritablement empruntés à la tradition populaire; au siècle suivant, nous trouvons les *Rondes à danser* (1724), l'un des recueils les plus consciencieux des Ballard, celui du moins qui renferme le plus de pièces véritablement populaires. Les *Brunettes,* la *Clef des chansonniers,* l'*Anthologie française* en contiennent également un certain nombre. Citons seulement, parmi les rondes de cette époque, la chanson suivante :

Animé.







[1] Recueilli en haute Bretagne.

On veut me donner un cloître,
Mais point d'envi' ne m'en prend.

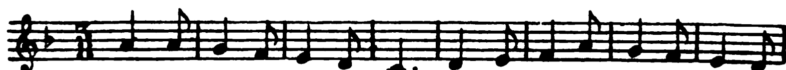
Ma mère m'en a parlé,
Et plusieurs de mes parents.

Mais je lui ay dit : Ma mère,
Attendez encore un an.

Je connais un gentilhomme
Qui est bien fait et galant.

Il m'a juré sur l'herbette
De m'aimer uniquement [1].

L'inépuisable recueil de M. Gaston Paris va nous donner encore la preuve de l'existence, au quinzième siècle, d'une dernière forme de ronde qui n'est ni la moins répandue ni la moins charmante : la ronde enfantine, dont il n'est pas nécessaire de faire de bien nombreuses citations pour les faire connaître aux lecteurs; de simples titres les feront revivre au souvenir de tous. Citons au hasard : *Ah! mon beau château; — Nous n'irons plus au bois; — Compagnons de la Marjolaine; — Giroflé Girofla; — La tour, prends garde; —* le *Pont d'Avignon* (dont une variante servait de thème à un psaume huguenot du seizième siècle [2], et dont une autre se trouve à la fin du recueil des *Brunettes* [3]); — la *Polichinelle* (un thème qui a servi de sujet de fugue à M. Gounod); — enfin la chanson des *Marionnettes*, plus spéciale au premier âge, et connue il y a cinq siècles sous la forme suivante :

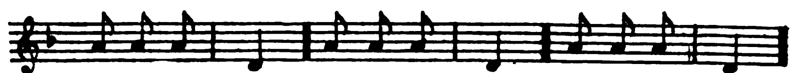








[1] *Rondes à danser*, BALLARD, 1724, t. I, p. 164.
[2] Voir O. DOUEN, *Clément Marot et le psautier huguenot*, t. I, p. 684.
[3] *Brunettes*, etc., t. III, p. 302.





[1] *Chansons du quinzième siècle*, CXXXVI.

CHAPITRE V

LES BERCEUSES.

Des rondes enfantines aux berceuses, il n'est pas besoin de chercher une transition : elle s'opère d'elle-même. La berceuse trouve en effet d'autant plus naturellement place à la suite des chansons de danse que les deux genres ont d'assez nombreux points de ressemblance. Quelle est la condition essentielle que doit remplir avant tout la berceuse, premier poème de l'enfant, premier chant au travers duquel, peut-être, l'imagination naissante a pu faire entrevoir à quelque prédestiné le prestige d'un art que la suite lui aura montré si complexe? Cette condition première, c'est la régularité du rythme, la monotonie du dessin mélodique, dont le retour périodique et incessant, agissant chaque fois plus vivement sur les sens, calme les nerfs et provoque le repos. Si déjà l'enfant parle, il faut en outre que les vers, par leur peu de signification, ne tiennent pas son attention en éveil : une série de syllabes formant des semblants de mots, comme les *tra la la* et les autres onomatopées déjà rencontrées, mais avec des sonorités plus voilées; quelques paroles sans suite, des images très simples surtout, avec force diminutifs, et cela répété indéfiniment, comme un refrain auquel on revient sans cesse, refrain sans chanson, en quelque sorte, voilà ce qui convient à la berceuse.

La monotonie est donc la première condition requise pour la berceuse; elle se complait dans des formules musicales rudimentaires et incessamment répétées, des paroles sans lien ni sens, comme dans l'exemple suivant :

Tête à tête,
Tête-bêche,
Au berceau,
Dodo mon poulot.
Où es-tu né?
Dans un fossé.
Qui t'y plaça?
Un vieux chevâ.
Qui t'en sortit?
Une brebis qui crie :
Ma mère, béée!
Apportez-moi du lolo
Pour la soupe à mon poulot,
Là-bas dans un petit pot, etc.[1].

La mélodie, devant être chantée à mi-voix, doucement, mystérieu-

[1] E. ROLLAND, *Rimes et jeux de l'enfance*, p. 8.

sement, en quelque sorte, se meut habituellement sur un très petit nombre de notes, de façon à ne pas dépasser des intervalles que la voix ne puisse franchir sans changer de timbre ou d'intensité. C'est le triomphe de la formule mélodique de trois ou quatre notes marchant par degrés conjoints et tournant pour ainsi dire sur elles-mêmes. Avec cela, la berceuse populaire trouve encore parfois le moyen d'avoir de l'intérêt et du charme, et de conserver dans la mélodie quelque chose de la nature et du tempérament du pays dans lequel elle est en usage. Voici, par exemple, une berceuse basque digne en tout point d'être mise à côté des airs d'amour et des chants narratifs de même provenance cités dans les précédents chapitres :

Très modéré.

Aur ga - i - chu-a, lo e - ta lo! Lo-gi-
ro on bat da - go; Zuk o-rain e-ta nik ge-
ro — Bi-jok e - gin-go de - - gu lo!
— lo lo lo lo lo lo[1]!

TRADUCTION :

— Pauvre enfant, dodo et dodo! — Il y a une bonne envie de dormir : — vous d'abord et moi ensuite, — tous deux nous ferons dodo! dodo, dodo, dodo!

Le méchant père est à l'auberge, — le coquin de joueur! — Il reviendra vite à la maison, — ivre de vin de Navarre.

Il y a aussi des berceuses en Bretagne, avec des paroles en bas breton; tel est par exemple le *Son al Laouënanic* (*Chant du roitelet*) [2], dont la musique est peut-être moins caractéristique, mais dont les

[1] Vinson, *Pays basque*, p. 196. Une autre version, page précédente, nous a servi à rectifier des erreurs évidentes dans la notation de la mélodie.

[2] Voir la *Revue des traditions populaires*, juillet et septembre 1887.

paroles sont curieuses : les versiculets de la berceuse bretonne font apparaître à l'enfant qui s'endort un roitelet imaginaire, dont le plumage pèse cent livres et qu'on a mené à l'abattoir pour le faire égorger par le boucher; c'est ainsi que la chanson mène tout d'abord l'enfant au pays des rêves. Les animaux, les oiseaux surtout, sont les personnages de prédilection de la berceuse. Bujeaud cite comme telles le *Chat à Jeannette*, la *P'tit' poul' grise*, le *Bal des souris* et les *Noces du papillon* [1], dont nous avons parlé dans une autre série. Le recueil languedocien de Montel et Lambert, dont le premier volume (le seul paru) est une véritable encyclopédie des berceuses et chansons enfantines populaires dans les pays de langue d'oc, consacre toute une série aux pièces de cette nature : il s'y trouve onze versions différentes de la chanson des mariages d'oiseaux; d'autres sont intitulées *l'Hirondelle, la Chèvre, les Bêtes, le Chant de l'oiseau,* etc. [2]. S'il nous est permis, sur ce sujet, de faire appel à notre mémoire, nous pourrons citer une chanson à laquelle se rapportent assurément nos plus lointains souvenirs musicaux et poétiques; elle est de même forme et de même caractère que plusieurs des chansons citées dans Montel et Lambert, et appropriée au même usage.

I

Dedans le bois } *bis.*
Savez-vous ce qu'il y a? }
Il y a un arbre,
Le plus beau des arbres,
L'arbre est dans le bois,

Refrain.

Oh ! oh ! oh ! le bois, } *bis.*
Le plus joli de tous les bois. }

II

Dessus cet arbre } *bis.*
Savez-vous ce qu'il y a ? }
Il y a un' branche,
La plus bell' des branches,
La branche est sur l'arbre,
L'arbre est dans le bois.

Oh ! oh ! etc.

A chaque couplet, on ajoute un nouveau vers désignant un nouvel objet, en répétant une fois de plus la portion de la formule mélodique suivante comprise *a* et *b :*

[1] Bujeaud, *Ouest*, t. I, p. 35 et suiv.
[2] Montel et Lambert, *Chants populaires du Languedoc*, p. 490 et suiv.

De sorte qu'après avoir énuméré successivement la branche qui est sur l'arbre, le nid sur la branche, l'œuf dans le nid, l'oiseau dans l'œuf et la plume sur l'oiseau, on arrive au dernier couplet suivant :

Sur cette plume
Savez-vous ce qu'il y a? } *bis.*
Il y a un' fille,
La plus bell' des filles,

La fill' sur la plume,
La plum' sur l'oiseau,
L'oiseau dedans l'œuf,
L'œuf dedans le nid,

Le nid sur la branche,
La branche sur l'arbre,
L'arbre dans le bois.
Oh! oh! oh! le bois, etc.[1].

Cette forme de chanson est connue sous le nom de *randonnée,* ou *chanson énumérative :* nous aurons l'occasion d'en rencontrer d'autres exemples dans la suite de ce travail, car elle n'est pas spéciale à la berceuse, mais elle lui convient parfaitement, à cause de la monotonie résultant de la répétition continuelle des mêmes paroles et de la même formule mélodique. On assure que le type réputé pour le plus ancien du genre, la chanson des *Séries* (*Ar Rannou*), où M. de Villemarqué croit pouvoir retrouver des vestiges des pratiques des druides de l'antique Bretagne[2], n'est restée dans le souvenir des habitants de la presqu'île armoricaine qu'à titre de berceuse : la mélodie, composée de deux courtes formules et d'une conclusion qui, dans les derniers couplets surtout, ne revient qu'à des intervalles très éloignés, a rendu cette appropriation toute naturelle.

Personne n'a songé encore à recueillir les berceuses populaires des provinces qui sont les véritables pépinières des interprètes naturelles de ces sortes de chansons (nous voulons parler des nourrices), Bourgogne et Nivernais notamment. Nous avouons que, dans nos excursions dans le Morvan, notre attention a été attirée par d'autres sujets. Nous donnerons donc, comme un exemple qui nous paraît des mieux appropriés à la nature du genre, et en même temps des plus généralement répandus, la berceuse suivante, de provenance dauphinoise :

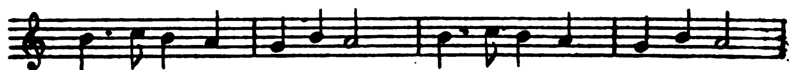


Né - né, pe - ti - te; Sain - te Mar-gue - ri - te.

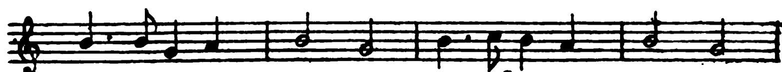
[1] Comparez à cette version, provenant de Bresse ou Franche-Comté, celles du Languedoc, MONTEL et LAMBERT, p. 528 et suiv.; des provinces de l'Ouest, BUJEAUD, t. II, p. 285; et de Flandre, DE COUSSEMAKER, p. 236. Nous en avons recueilli une autre en haute Bretagne.

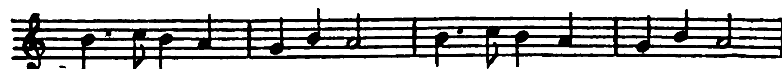
[2] *Barzaz-Breiz*, p. 1.







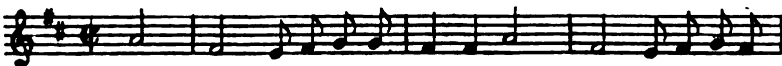




Le mot *néné*, par lequel commence cette berceuse, ou, sous d'autres formes, *nono, nenna,* correspondant au non moins populaire *dodo*, est en usage dans toute la région méridionale de la France. Montel et Lambert désignent sous le nom de *nennas* toute la première série des berceuses de leur recueil languedocien; une autre série est, pour la même raison, intitulée : *Som-som;* les pièces qui composent cette dernière sont, dit le collectionneur, de simples invocations au sommeil, avec un caractère païen assez prononcé [2].

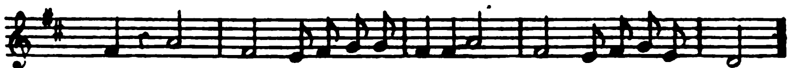
On les chante d'ailleurs bien loin du Languedoc proprement dit. Voici un *Som-som* de l'Auvergne que nous avons noté sous la dictée de M. Louis Farges, et dont la mélodie représente assez bien la caractéristique du genre :

Andantino.

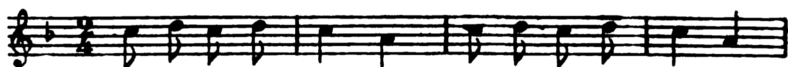


[1] MONTEL et LAMBERT, *Languedoc*, p. 117.
[2] *Id., ibid.*, p. 18.





M. Weckerlin a consacré aussi une série spéciale aux berceuses dans son recueil de chansons alsaciennes : il y a constaté la fréquence d'un dessin de deux notes représentant presque à lui seul le thème, le *sujet* de la mélodie. En voici un exemple :





Mais le type par excellence du genre, la véritable berceuse populaire, celle qui nous a endormis tous, tant que nous sommes (qui ne s'en souvient?), c'est le *Dodo, l'enfant do, l'enfant dormira tantôt*. Ici, la même succession de deux notes placées à intervalles de seconde se présente encore : il semble qu'il y ait dans ce minuscule parcours de la voix quelque chose de calme, de reposant. Il n'est pas moins curieux d'observer que, dans les nombreux *airs du sommeil* composés pour des opéras ou autres productions d'un ordre tout artistique, le procédé que nous venons de constater pour les berceuses populaires se retrouve, employé par des maîtres, et cela, à coup sûr, spontanément, sans la moindre arrière-pensée d'imitation. Nous le trouvons pour la première fois, à notre connaissance, dans

[1] *Annuaire des traditions populaires*, 1887, p. 33. — TRADUCTION : — Sommeil, sommeil, viens, viens, viens; — sommeil, sommeil, viens donc. — Le sommeil ne veut pas venir; — l'enfant ne veut pas dormir. — Sommeil, etc.

[2] WECKERLIN, *Alsace*, t. II, p. 38. — TRADUCTION : — Tombez, tombez, gouttes de pluie. Il faut fouetter les garçons; les filles, on les met dans le lit céleste; les garçons, on les met dans des sacs remplis de crapauds.

un air d'opéra italien du dix-septième siècle, l'*Orontea* de Cesti :

Andante.

Dor - mi, dor - mi ben mi - o.

Dans le trio des songes de *Dardanus* de Rameau, le chœur répond de même à l'incantation des solistes par le refrain : *Dormez, dormez,* murmuré sur deux notes à distance de seconde mineure. C'est également par seconde mineure que procède la mélodie du premier vers de la berceuse du *Pardon de Ploërmel : Dors, petite, dors tranquille,* l'*ut dièze* qui succède au *ré* (en sol majeur) donnant à la tonalité quelque chose de doux et de vague qui ajoute à l'expression de la cantilène. Au second acte de l'*Armide* de Gluck, même procédé, mais, cette fois, à l'orchestre : dans la dernière ritournelle de l'air de Renaud : *Plus j'observe ces lieux,* pendant laquelle le sommeil gagne le héros, les seconds violons répètent six fois de suite la succession *sol fa dièze,* enlacée dans les contrepoints de la flûte et des premiers violons qui vont s'éteignant peu à peu jusqu'à la fin ; de même, dans une scène de l'*Éclair* pendant laquelle un des personnages s'endort sur le théâtre, le même dessin de deux notes, le *leit-motive* du sommeil, se fait entendre, et cette fois-ci, non moins de trente-trois fois de suite, passant des flûtes aux hautbois, puis à la clarinette, au cor, et allant se perdre enfin dans les bassons et les violoncelles. Dans le domaine purement instrumental, Couperin, sous le titre du *Dodo,* a composé une fort délicate pièce de clavecin en se servant du même procédé ; une berceuse pour violon et piano, de M. Reber, commence par les notes *si sol, si sol,* se succédant en temps égaux et auxquelles répond, dans la reprise suivante, le dessin *ré mi bémol, ré mi bémol,* plus conforme encore au caractère du morceau.

Ainsi la simple intuition, le sentiment juste de l'expression a conduit des musiciens d'expérience à employer, et, nous le répétons, sans parti pris d'imitation, instinctivement, un procédé que l'on retrouve, exactement pareil, dans la chanson populaire. En faut-il davantage, et peut-on trouver des exemples plus frappants pour caractériser un genre que l'instinct populaire et le génie des maîtres de l'art ont formé de traits absolument semblables ?

CHAPITRE VI

LES CHANSONS DE MÉTIERS.

I

Le rythme est une force.

Déjà nous en avons pu constater l'action quand nous avons étudié les chansons de danse; nous allons maintenant lui voir jouer un rôle plus important encore, devenir l'élément essentiel et dominant dans le nouveau groupe de mélodies populaires qui fait l'objet de ce chapitre, celui des « chansons de métiers ».

Cette désignation, à la vérité, est trop générale pour que nous puissions éviter de comprendre dans cette étude un certain nombre de chansons dans lesquelles le rythme n'a rien à voir, du moins en tant qu'agent principal; car, si la plupart des chansons de métiers tirent tout leur intérêt de la conformité du rythme de la mélodie avec celui du travail auquel elles s'appliquent, il en est d'autres qui, loin de servir d'accompagnement au travail, ne se chantent, au contraire, qu'en dehors de ce travail, dont elles sont comme la glorification et la manifestation extérieure : telles sont les chansons de compagnons et de corporations. Infiniment moins intéressantes que les autres, elles ne nous retiendront pas longtemps; d'ailleurs, elles ne nous sont connues que par un très petit nombre de types portant les marques d'une origine quelque peu reculée, leur milieu spécial, tout différent de celui auquel nous avions jusqu'ici limité le champ de nos observations, n'étant pas de ceux dans lesquels les traditions se maintiennent longtemps. Il y a, par exemple, fort peu d'intérêt pour nos études à nous arrêter à une poésie telle que la chanson de compagnon suivante, en dialecte — nous dirions mieux : en argot — normand, dont le refrain et le premier couplet suffiront à indiquer le ton; la musique, affectant ces allures de tyroliennes chères aux ouvriers chanteurs de nos jours et procédant plus ou moins directement des airs des chansons de Béranger, est parfaitement digne des vers que voici :

V'là qu' tu pars, garçon trop aïnmable,
C'est vesquant, faut en convenir;

Au moins, charpentier-z-estimable,
Je garderons ton souvenir.

Où c' que tu veux qu'en ton absence
Je prenn' pour deux liards d'agrément?
Faut qu' tu sois une oie, si tu penses
Que j' m'embêt'rai pas joliment.
Va, j' crèv'rai comme un' vieill' machine
Qu'a les ersorts aïnterrompus,
Et j' dirai mêm' chez Préserpine :
Il y était, pourquoi qui n'y est pus?

V'là qu' tu pars, etc. [1].

Plus sévère de ton, la suivante est assurément plus digne de considération : c'est la chanson traditionnelle qu'on chante au départ des apprentis pour le tour de France. Naguère encore on pouvait l'entendre sur les grandes routes ou dans les faubourgs des villes, dite par les ouvriers qui, disposés sur deux rangs, parés de leurs habits de cérémonie et portant la canne symbolique ornée de larges touffes de rubans, chantaient ainsi, s'adressant aux voyageurs, sur un air singulièrement plaintif :

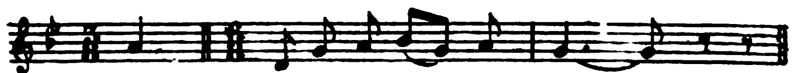
Lentement.











[1] *Échos du temps passé*, t. II, p. 126.

Partons, chers compagnons,
Le devoir nous l'ordonne;
Voici le vrai moment
Qu'il nous faut battre aux champs.
L'hiver est écoulé,
La neige et la froidure :
On voit dès à présent
Revenir le printemps.

Le sac dessus le dos,
L'on m'y fait la conduite,
Le long de mon chemin,
Mais marchant le grand train.
L'on entend les oiseaux
Qui dis' dans leur langage :
Oh! qu'il y a du plaisir
D' les entendre partir!

Y allons fair' nos adieux
A nos jolies maîtresses;
Après, nous leur dirons :
C'est demain qu' nous partons.
— Cher amant, tu t'en vas!
Oh! tu m'y laiss', tu m'abandonnes,
Enceinte d'un enfant;
Mon petit cœur s'en va mourant.

— Ne dites rien, ma mie,
R'console-toi, ma blonde;
Je reviendrai-z-un jour
Accomplir nos amours.
— Mais tu t'en vas là-bas
Au vers des autres blondes;
Un' fill' sera ton choix,
Tu n' pens'ras plus à moi [1].

Rien n'est resté dans la tradition populaire, — à notre connaissance du moins, — des anciennes chansons de corporations. Nous en chercherions vainement des traces dans les fêtes patronales des anciens métiers, qui devraient en être le dernier refuge : on serait fort empêché d'en trouver, par exemple, à la fête de saint Honoré, patron des boulangers, ou à celle de sainte Anne, sous l'invocation de laquelle sont les menuisiers; on n'en découvrirait pas davantage pour la Saint-Fiacre, que les jardiniers fleurissent le 30 août de chaque année; et saint Guignolet, quelque peu délaissé aujourd'hui par les tailleurs, non plus que saint Crépin, dont les cordonniers ont un peu plus fidèlement conservé la mémoire, ne semblent l'un plus que l'autre avoir fourni à la chanson populaire d'éléments appréciables. Voici un débris isolé qui pourra nous renseigner sur la manière dont ces sortes de fêtes se célébraient jadis : il appartient à la fête de saint Éloi, patron des forgerons. La cérémonie, mi-religieuse et mi-profane, commençait par la messe, au sortir de laquelle le corps des forgerons se rendait à la forge pour *fleurir le marteau :* là, chacun à son tour, enfonçant un clou dans un des bouquets destinés à parer l'outil du travail quotidien, le fixait solidement au manche, tandis que tout le monde chantait la chanson des forgerons .

C'est aujourd'hui la Saint-Éloi;
Suivons tous l'ancienne loi.
Il faut fleurir le marteau,
Portons-lui du vin nouveau.

Saint Éloi avait un fils, etc.

On reprenait ensuite les mêmes couplets en dansant en rond :

[1] M. Rathery a donné l'explication de la cérémonie et le premier couplet de la chanson dans ses études sur les chansons populaires parues dans le *Moniteur universel* (15 juin 1853); la version complète a été recueillie par nous dans le

c'était la seule intervention de la chanson populaire dans la fête[1].

Nous trouvons encore dans les traditions populaires de nos provinces une chanson dont le premier vers indique suffisamment le ton :

Les cordonniers sont pires que des évêques!

Celle-ci sert à plusieurs fins, car il suffit de substituer aux cordonniers les armuriers, ou les tisserands ou *tessiers*, etc. [2], pour lui faire aussitôt changer d'état. Les recueils de Ballard nous fournissent quelques rares chansons d'un caractère analogue : nous citerons, par exemple, la chanson des *Savetiers*, où sont décrites avec orgueil les pompes de la fête patronale :

Les savetiers de la savaterie
Saint Pierre-aux-Liens ont pris pour confrérie;
Et les bedeaux y marchent devant eux :
Et places à messieurs de la savaterie[3]!

L'air, avec son rythme solennel et son allure vieillotte, dont la forme rappelle certains thèmes de la collection Philidor, est assez processionnel; de même pour celui des *Tondeurs*[4] :

Il nous faut des tondeurs dans nos maisons,

dont les paroles se trouvent déjà, un siècle plus tôt, imprimées parmi les chansons de Gaultier Garguille[5].

On connait encore aujourd'hui la chanson des petits ramoneurs savoyards, avec sa bizarre vocalise descendante, d'un accent si étrange dans sa rudesse montagnarde :

Ramonez-ci, ramonez-là,
Ah!...
La cheminée du haut en bas.

Morvan. Cf. Guillon, *Ain*, p. 283. — Les *Poésies populaires de la France*, manuscrit de la Bibliothèque nationale, t. III, p. 388, fournissent un autre type de chansons de compagnons : une chanson didactique racontant, avec force détails géographiques à l'appui, les circonstances habituelles du tour de France de l'ouvrier.

[1] *Histoires et légendes du pays de Chateaubriant*, 1879. L'auteur anonyme de ce livre dit que la fête dont il relate la célébration se célébrait jusqu'en 1836 à la forge de la Hunaudière (Loire-Inférieure), fondée au temps de Henri IV.

[2] Voir *Poésies populaires de la France*, manuscrit de la Bibliothèque nationale, t. III, p. 450 (Picardie), p. 451 (Bretagne, Saint-Brieuc), p. 469 (*id.*, Loudéac), p. 470 (Haute-Vienne), p. 471 (Gironde, la Réole). Signalons-en une autre version inédite, de haute Bretagne.

[3] *Les Rondes, chansons à danser*, 1724, t. II, p. 75.

[4] *Ibid.*, t. I, p. 26.

[5] *Chansons de Gaultier Garguille*, édit. Ed. Fournier, dans la Bibliothèque elzevirienne, p. 112. — N'oublions pas que nombre de chansons publiées sous le nom de Gaultier Garguille étaient simplement recueillies et chantées par lui sans qu'il en fût l'auteur.

On la retrouve aussi dans les recueils du dix-huitième siècle [1].

Il existe enfin dans les villes, et particulièrement à Paris, un certain nombre de formules mélodiques que la tradition populaire a consacrées; bien qu'étant d'une forme tellement rudimentaire que personne ne songe à leur donner le nom de chansons, elles méritent pourtant, par leur singularité, de figurer dans une étude sur les mélodies populaires, car en elles s'harmonisent les mille voix de la ville : c'est ce qu'en deux mots on peut classer sous le terme général de *Cris de Paris*. Certes, l'étude des diverses formes créées spontanément par le génie populaire nous en fournirait difficilement des types plus marqués; ainsi que l'a très justement remarqué un musicien qui n'a pas consacré moins d'un volume à leur étude, « ces cris sont *populaires* dans la véritable acception du mot, car ils impliquent la participation du peuple, c'est-à-dire des diverses classes de la société, aux faits qui les provoquent [2] ». Rameau n'a pas manqué d'en noter au passage le caractère naturel et mélodique : « Écoutez les gens qui chantent ce qu'ils crient dans les rues, rien ne vous prouvera mieux les effets de la nature en pareil cas [3]. »

Le raisonnement suffirait, au besoin, à en démontrer l'ancienneté; en effet, si de nos jours, où les moyens de publicité se sont tant multipliés, ces cris n'ont pas encore complètement disparu, ils devaient être encore bien plus nombreux et variés aux époques éloignées où ils constituaient le mode de publicité le plus puissant et le plus effectif. D'ailleurs, les preuves de leur existence lointaine ne manquent pas. Kastner en a donné d'assez nombreuses, qu'il a été puiser jusque dans les manuscrits du moyen âge; plusieurs textes cités par lui prouvent que les cris du vieux Paris avaient un développement qui en faisait parfois de véritables petites chansons; les extraits qu'il donne d'un opuscule du commencement du seizième siècle intitulé : *Les rues et églises de Paris... avec aucuns des cris que l'on crye parmi la dicte ville,* se composent tous de quatre vers [4]. Rabelais, dans un tableau d'une extrême vivacité, mettant en action la maxime évangélique que *les premiers seront les derniers,* montre l'état des rois et grands de la terre changé, dans les enfers, *en estrange façon :* « Xerxès crioit la moustarde; Scipion African crioit la lie en un sabot; le pape Jules estoit crieur de petits pastés, etc. » Et plus loin, lorsqu'à leur imitation Panurge veut doter le roi prisonnier Anarche d'un état digne de lui, il s'engage entre eux le dialogue suivant :

« Je le veulx mettre à mestier, et le faire crieur de saulce verte. Or,

[1] *Brunettes*, 1704, t. II, p. 278; *Clef des chansonniers*, 1717, t. II, p. 58 et 232.
[2] Georges KASTNER, *Les voix de Paris*, 1857, p. 18.
[3] RAMEAU, *Code de musique pratique*, 1750, p. 167, *ap.* KASTNER, p. 21.
[4] *Loc. cit.*, p. 37.

commence à crier : Vous faut-il poinct de saulce verte? — Et le pauvre diable crioit. — C'est trop bas, dist Panurge, et le print par l'aureille, disant : Chante plus hault en *g, sol, ré, ut*. Ainsi, diable, tu as bonne gorge [1]. »

Une page musicale à peu près contemporaine de l'œuvre de Rabelais va nous montrer encore quelle était la popularité des cris de Paris au seizième siècle : c'est la fantaisie vocale que Clément Jannequin, l'un des musiciens les plus originaux du temps, a composée, sous le titre pur et simple des *Cris de Paris*, sur des thèmes empruntés aux voix de la rue. Leurs étranges tonalités, leurs rythmes généralement peu marqués ont fourni au compositeur des combinaisons assez heureuses, bien que leur monotonie ne soit pas sans rendre quelque peu fatigante l'audition ou la lecture de ce long épisode descriptif; en somme, ce qui reste de plus intéressant dans l'œuvre de Jannequin, ce sont encore les cris en eux-mêmes. Plus récemment, Kastner, reprenant la même idée, a fait, sous le même titre, une *grande symphonie humoristique vocale et instrumentale* où il traite de même les cris de Paris. La tradition leur attribue même un rôle dans la composition de certaines œuvres restées populaires : le *Postillon de Longjumeau*, par exemple, où l'on prétend que les quatre notes lancées par deux fois à pleine voix sur le vers : *Oh! oh! oh! qu'il était beau!* ne sont autres que le cri : *Bottes d'asperges, mes bottes d'asperges*, surpris par l'auteur à l'heure où il écrivait ses couplets célèbres. Sous le titre : *Les cris populaires de la Provence*, Félicien David a composé un quatuor vocal roulant sur deux seules idées mélodiques : le refrain musical du ramoneur et celui du gagne-petit [2]. Le chœur d'introduction de la *Fanchonnette*, de Clapisson, est aussi écrit sur les cris mélodiques des marchands forains, saisis sur le vif. Nous pourrions citer même certaine œuvre symphonique contemporaine dans laquelle on n'a pas craint d'introduire un thème de la même espèce; ainsi la forme la plus simple, la plus primitive de la mélodie populaire, revêtue des richesses les plus modernes de l'art, peut-elle, sans les déparer, figurer dans les œuvres que l'idéal nouveau a formées.

II

Après les chansons de compagnons et de corporations, chantées en dehors du travail et servant de chant de ralliement, de drapeau, en quelque sorte, aux métiers qu'elles célèbrent; après les cris de Paris

[1] *Pantagruel*, liv. II, chap. XXX et XXXI.
[2] Voir KASTNER, *loc. cit.*, p. 115.

qui les proclament et leur servent d'enseigne, nous pouvons aborder les chansons qui se chantent pendant l'ouvrage. Leur étude ne laisse pas d'être délicate, car la plupart du temps le répertoire des ouvriers chanteurs se compose de morceaux de toute provenance. L'antiquité, sur ce point, avait établi des catégories beaucoup mieux tranchées : c'est ainsi, pour nous en tenir à la nomenclature établie par Jean-Jacques Rousseau, que les Grecs possédaient « les chansons de bergers, dont une espèce appelée *Bucoliasme* était le véritable chant de ceux qui conduisaient le bétail; la chanson des moissonneurs, appelée le *Lytierse;* la chanson des meuniers, appelée *Hymée* ou *Epiaulie;* la chanson des tisserands, qui s'appelait *Eline;* la chanson *Yule,* des ouvriers en laine; celles des nourrices, qui s'appelaient *Catabaucalèse* ou *Nunnie,* etc. [1] ».

Ces distinctions quasi officielles ne se sont pas maintenues. Bien mieux, on entend couramment chanter au travail des chansons quelconques, n'ayant aucun rapport rythmique ou autre avec le travail qu'elles accompagnent. Car le chant récrée; il fait passer le temps; il rompt la monotonie d'une occupation prolongée; comme l'a dit ce même Jean-Jacques, « il aide à supporter plus doucement la misère et le travail ».

La savetier de la fable, chantant « du matin jusqu'au soir », n'avait-il à son répertoire que des chansons relatives à sa profession? Assurément non : c'était la chanson à la mode ou quelque vieille gaudriole transmise par un long usage qu'il cornait aux oreilles de son voisin le financier, en faisant des *passages,* c'est-à-dire de longs traits vocalisés comme on en trouve dans les chansons en parties du seizième siècle ou dans les chansons à boire et les airs de cour du dix-septième. Et son contemporain, le célèbre menuisier de Nevers, le *Virgile du rabot,* l'auteur de la chanson *Aussitôt que la lumière,* maître Adam Billaut enfin, sont-ce des chansons relatives à son art qui ont fait passer son nom à la postérité? Si peu, que le *Villebrequin de maistre Adam* n'est qu'un recueil d'airs à boire et de « toutes sortes de poésies gallantes », comme l'indique le titre même de son livre. Voici encore le titre d'un chansonnier du dix-septième siècle destiné aux artisans : il est caractéristique :

« *La Caribarye des artisans,* ou recueil nouveau des plus agréables chansons, vieilles ou nouvelles, propres pour les gens de métier et autres, contenant plusieurs airs de cour, chansons musicales, à boire, dancer, pastorales, de guerre, de batailles et victoires obtenues par les Français ou leurs alliez, de prises de places et autres, nommément de la mort du feu Roy d'heureuse mémoire, Louis XIII, et du baptême

[1] *Dictionnaire de musique,* art. *Chanson.*

du roi Louis XIV, à présent régnant, et mort d'autres personnes illustres. » Le contenu répond aux promesses du titre; les chansons d'actualité tiennent la plus grande partie du livre; mais de chansons de métiers, point.

D'autre part, les ouvriers font preuve parfois d'une rare aptitude à trouver des chansons qui, bien que n'étant pas faites en vue de leur travail, se trouvent être cependant en conformité rythmique avec lui. Pour eux, le chant, pourvu qu'il soit d'un mouvement quelque peu accentué, est un moteur qui double les forces. « Hé! disait un serrurier à qui son curé reprochait de chanter des chansons par trop profanes, je voudrais bien faire autrement, notre pasteur, mais ma femme et mes enfants y perdraient trop... Voyez comme en psalmodiant la lime se traîne ou s'endort sur mon ouvrage, au lieu qu'en fredonnant ces couplets si gais... jugez-en vous-même : comme l'air, la besogne aussi va quatre fois plus vite [1]! » Et Tallemant des Réaux rapporte l'anecdote suivante d'un arquebusier huguenot qui, tout en travaillant, chantait :

Appelez Robinette,
Qu'elle vienne icy-bas, etc.

Le théologien Pierre Dumoulin lui ayant représenté qu'il ferait mieux de chanter des psaumes : « Voyez, répliqua l'arquebusier, comme ma lime va viste en chantant *Robinette*, et comme elle va lentement en chantant *Lève le cœur, ouvre l'oreille* [2]! »

Encore aujourd'hui, dans les ouvroirs des dentellières des Flandres, à Bailleul, à Bruges, Cassel, Steenvoorde, les ouvrières chantent pendant leur délicat travail des chansons flamandes désignées sous le nom de *tellingen*, qui leur servaient jadis, dit un auteur du pays, à compter le nombre des mailles faites dans un certain laps de temps. « Pendant le temps nécessaire à la récitation d'un vers, la dentellière faisait une maille et la maintenait par une épingle. Le nombre de vers débités déterminait ainsi le nombre des mailles ou des épingles. Dans les écoles de fileuses, les *tellingen* étaient pareillement chantés, pour régler sans doute les divers mouvements du rouet; dans les écoles de couture et de tricot, ils servaient de distraction pendant le travail [3]. » Et de quelle sorte étaient ces chansons? C'étaient tout simplement des complaintes religieuses ou profanes, des chansons à répétition ou des pièces incohérentes composées de fragments des chansons populaires les plus diverses et chantées sur une sorte de psalmodie monotone et sans rythme, comme le travail auquel elles aidaient.

[1] CHAMPFLEURY, *Chansons populaires des provinces de France*, p. 15.
[2] TALLEMANT DES RÉAUX, *Historiette du P. André*, ap. NISARD, *Des chansons populaires*, t. I, p. 50.
[3] A. LOOTENS et J. M. E. FEYS, *Chants populaires flamands*, préface, p. V, VI.

Aux champs, où les ressources créées par la civilisation ne sont pas multipliées, on trouve plus qu'à la ville des chansons engendrées par les mouvements et les rythmes des différents travaux; nous les étudierons bientôt; mais auparavant nous compléterons les indications fournies dans les paragraphes précédents en signalant une pratique, assez répandue dans quelques provinces, en vertu de laquelle certaines chansons se trouvent appropriées à des occupations définies sans que rien, ni dans le sens, ni dans la forme, ne semble les désigner à leurs fonctions : ainsi, telle chanson que nous aurions classée dans les rondes, ou les complaintes, ou les chansons d'amour, sera devenue par le fait une chanson de métier, parce qu'elle se chante à l'*épluchérie,* ou à la *cueillette,* ou pendant les travaux en commun des veillées d'hiver, sans qu'il y ait à cela d'autre motif que la longue tradition qui a consacré cet usage.

Un mot dans le refrain suffira parfois à établir cette détermination. Les chansons de fileuses, par exemple, se distingueront des autres chansons par cela seul que, dans les refrains, il sera parlé de rouets ou de quenouilles tout comme il était question de danse dans les refrains de certaines rondes. Les anciens recueils renferment beaucoup de ces chansons : telle est la brunette :

Quand la bergère vient des champs,
Toujours dansant, toujours chantant,
Toujours riant, toujours filant [1],

pièce encore populaire [2] et dont la première forme est de beaucoup antérieure au dix-huitième siècle, car au seizième une chanson à quatre voix commençait déjà par le vers : *Quand la bergère va aux hams*[3].

Voyez aussi ce refrain d'une ronde :

Il faut que je file, file
Ou de la laine ou du lin [4].

On retrouve de ces chansons dans beaucoup de nos provinces; elles sont, paraît-il, très multipliées en Normandie : un écrivain normand les désigne sous le nom de *chansons de filasse.* « La longueur du refrain, dit-il, et son retour continuel, que nous serions tenté de considérer comme un défaut, forment précisément un des plus sûrs moyens de succès de la chanson *de filasse.* Elle exige, en effet, peu d'efforts de

[1] *Brunettes,* t. III, p. 157, et *Clef des chansonniers,* t. I, p. 282.
[2] Voir notamment Bujeaud, *Provinces de l'Ouest,* t. I, p. 15 et 232, et Guillon, *Chansons populaires de l'Ain,* p. 67.
[3] *Chansons à quatre parties,* Leroy et Ballard, 1569. La musique de cette chanson est de Sanserre.
[4] Chansons à danser en rond à la suite des *Brunettes,* t. III, p. 295.

mémoire; elle permet à tous les laboureurs de prendre part fréquemment au chant, et, avec son allure monotone, elle s'adapte merveilleusement à la marche lente et régulière des travaux de la campagne[1]. » La longueur démesurée des refrains était déjà une des marques caractéristiques que nous avions reconnues dans les chansons de danse.

Plutôt que de citer quelqu'une de ces pièces déjà publiées, nous préférons donner en exemple des chansons de fileuses une chanson bressane qui, par la longueur et la signification du refrain, répond en tout point aux caractères énoncés. En voici le texte et la traduction en regard :

Mon pèr' m'a baillo un mari. (Bis.)	Mon père m'a donné un mari. (Bis.)
Refrain.	*Refrain.*
Ze couse, ze bleuie, ze cope de fi.	Je cous, je teille, je coupe du fil.
Ze fai de beubeille,	Je fais des bobines,
Z'embrasse lé feille,	J'embrasse les filles,
Ze fai de beuton;	Je fais des boutons;
Ze file ma cognoula.	Je file ma quenouille.
I n'é pas plus gros qu' na freumi.	Il n'est pas plus gros qu'une fourmi.
La premè né ze le perdi.	La première nuit je le perdis.
Dè le cendri ze le trovi.	Dans le cendrier je le trouvai.
De n'achetta ze le metti.	Dans une assiette je le mis.
Dede mon lue ze le porti.	Dans mon lit je le portai.
Pe la çamba ze l'attaci.	Par la jambe je l'attachai.
Sur la tróbla ze le r'porti.	Sur la table je le reportai.

Notons au passage que cette chanson, — toute en refrain, ce refrain tenant par couplet cinq vers sur six, — n'est autre que le *Petit Mari*, l'une des formes les plus populaires des *Maumariées*. Nous en avions déjà rencontré d'autres dans les chansons de danse; nous en reverrons encore ailleurs : le sujet est de ceux qui se plient à tous les emplois, car on le retrouve, sous différentes formes, dans tous les genres de chansons populaires.

Les travaux en plein air, les moissons, la cueillette des fruits, ont aussi leurs chansons. La Normandie possède les chansons *moissonneuses*, les chansons *cueillissoires*, dont les noms seuls indiquent suffisamment l'usage[2]. Dans les Cévennes, on entend parfois sortir du milieu des arbres des mélopées lentes et sans rythme, non sans caractère cependant : ce sont les chants traditionnels en usage pour la récolte des feuilles de mûrier[3]. La Provence a les *révéyés* que les jeunes filles, se

[1] E. DE BEAUREPAIRE, *Étude sur la poésie populaire en Normandie et spécialement dans l'Avranchin*, p. 48.
[2] CHAMPFLEURY, *Chansons populaires des provinces de France*, p. 33.
[3] Communication de M. de Quatrefages.

rendant à la cueillette des mûriers, des olives ou des raisins, chantent, dit Castil-Blaze, pour se *réveiller* les unes les autres : « J'ai ramassé, ajoute-t-il, beaucoup de ces *révéyés* sur les chemins, en passant près des arbres sur lesquels ces rossignolettes chantaient[1]. »

Le dix-huitième siècle avait cru trouver bien d'autres trésors dans les traditions populaires de la Provence. Laborde écrivait en effet : « Les vignerons voisins de Marseille (colonie des Phocéens) chantent encore en travaillant quelques vers grecs altérés, qu'on a reconnus être les fragments d'une ode de Pindare sur les vendanges[2]. » Il est vraiment bien regrettable que Laborde n'ait pas transmis aux siècles futurs ces précieux débris; heureusement nos campagnes nous fournissent un certain nombre d'autres chants de vendanges qui, pour n'être pas de Pindare, n'en constituent pas moins de bonnes et franches chansons. Elles ne datent pas d'aujourd'hui : déjà les chansonniers du seizième siècle nous en font entrevoir des bribes ou des refrains. *Margot, labourez les vignes ; — O vins en vigne, jolis vins en vigne :* ainsi commencent deux chansons mises en parties par Roland de Lassus, Arcadet et Jean de Castro. Cette autre : *Vignon vignette, qui te planta il fut preudhomme,* est notée dans plusieurs recueils du même temps, mise en parties tour à tour par Jannequin et Claude de Sermisy[3]. Enfin nos provinces ont conservé la tradition d'une chanson qui, par sa forme et son refrain, ne paraît pas absolument étrangère à quelques-uns des fragments cités; elle a la forme des chansons dites « didactiques », chaque couplet énumérant tour à tour les diverses opérations par lesquelles passe la vigne dans sa culture annuelle :

Plantons la vigne.
Le voilà,
Ce joli vin de vigne,
Vigni, vignons,
Vignons le vin.
Le voilà,
Ce joli vin de vigne
En vin,
Le voilà,
Ce joli vin de vigne[4].

La chanson continue ainsi :

De plante en pousse
Le voilà,
Ce joli vin de pousse, etc.

[1] CASTIL-BLAZE, *L'opéra italien*, p. 51. — Six de ces chansons, fort médiocrement harmonisées et probablement *arrangées* comme tout ce qu'a publié Castil-Blaze, perdant par conséquent toute leur originalité, ont trouvé place dans son *Recueil de musique de* 1100 *à* 1856, p. 16 à 19.

[2] *Essai sur la musique*, 1780, t. II, p. 143.

[3] Cf. TARBÉ, *Romancero de Champagne*, t. II, p. 259.

[4] Ch. GUILLON, *Ain*, p. 581.

La suite nous montre tour à tour la vigne passant de *pousse* en *fleur*, de *fleur* en *graine*, puis en *vert*, en *mûr*, en *coupe*, en *cuve*, en *tonne*, en *bouche*, etc. Les vignerons de Champagne savent cette chanson[1]; elle est aussi chantée dans les provinces de l'Ouest, Saintonge, Aunis et Angoumois[2], et dans la Gascogne[3], c'est-à-dire dans les provinces qui environnent les vignobles bordelais, où il est probable qu'elle est également connue. Nous la trouvons de même dans le Forez[4] et dans le Mâconnais[5]; dans les vignobles du Revermont qui dominent la vallée de la Bresse, elle est non seulement connue sous la forme que nous avons montrée plus haut, mais elle a été rajeunie, amplifiée et mise en patois moderne[6]; dans le recueil de MM. Champfleury et Weckerlin, elle est classée au Berry[7].

Mais dans le Berry, les vendangeurs et vignerons ont, paraît-il, pour la récolte de leur petit vin, un luxe de chansons extraordinaire, car ils ne se sont pas contentés de ce morceau classique : non pas, il leur a fallu, sans doute, quelque chose de plus nouveau; et sait-on quel sujet ils ont adopté? L'éternelle *Maumariée*, que nous retrouvons avec un nouveau refrain, mais pas une idée de plus depuis les versions du quinzième siècle[8]!

Nous ne nous arrêterons pas longtemps sur les chansons des bergers, nous bornant à remarquer que les *pastourelles* étudiées dans un des précédents chapitres ne sont pas du tout un genre factice; qu'au contraire, avec leurs mélodies lentes et rêveuses, elles conviennent merveilleusement aux occupations essentiellement paisibles des bergers, qui les chantent de préférence à toute autre chanson. Que de fois, dans les plaines de la Bresse, ou bien à travers les pâturages des montagnes du Jura, où le berger oublie sa solitude par le chant et se fait pour ainsi dire un compagnon de sa propre voix, que de fois nous nous sommes arrêté pour entendre ces voix d'enfant, lentes et mélancoliques, soutenant longuement les sons aigus et les notes finales de leurs mélodies agrestes, aux intonations étranges, dont la fantaisie du chanteur modifie le rythme à l'infini! Le *ranz des vaches* suisse peut être donné comme type de quelques-uns de ces airs dont on retrouve les analogues dans nos campagnes françaises, surtout dans les pays de montagnes. Souvent aussi ce n'est qu'un simple cri, comme le *huchage* des

[1] TARBÉ, *Champagne*, t. II, p. 273.
[2] J. BUJEAUD, *Ouest*, t. I, p. 48. — Elle est classée aux rondes.
[3] BLADÉ, *Gascogne*, t. II, p. 224.
[4] Voir SMITH, *Mélusine*, t. I, col. 409.
[5] *Le branle des vignerons*, dans les *Poésies populaires de la France*, manuscrit de la Bibliothèque nationale, t. III, p. 503.
[6] Ph. LE DUC, *Chansons et lettres patoises bressanes, bugeysiennes et dombistes*, p. 109.
[7] *Provinces de France*, p. 51.
[8] *Poésies populaires de la France*, manuscrit de la Bibliothèque nationale, t. III, f° 490.

bergères du Poitou, sorte de mélopée sans cadence, en notes de tête, et plutôt parlée que chantée, et qui sert à exciter les chiens, à rappeler les bêtes qui s'écartent ou à les rassembler au moment du retour à l'étable. Le refrain de la chanson suivante est un huchage :

Quand la bergère s'en va-t-aux champs,
Sa quenouillet' s'en va filant.
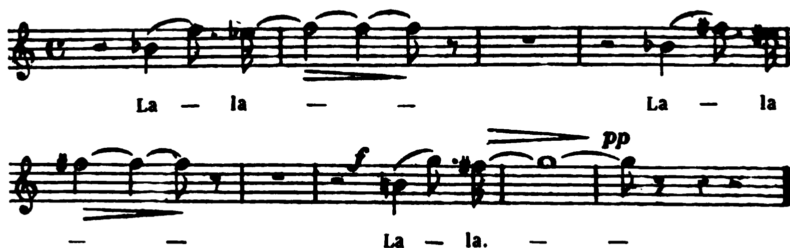
A trouille,	*Elle tourne,*
A mouille,	*Elle mouille,*
A file,	*Elle file,*
A coud,	*Elle coud,*
A va,	*Elle va,*
A vè,	*Elle vient,*
All' appelle son chè :	*Elle appelle son chien :*
Tè ! tapinia ! tâ !	*Tiens, taupin, tiens !*
Tè ! tè ! tè ! tapinia !	*Tiens ! tiens ! tiens ! taupin !*
Tâ !	*Tiens !*
Dau pâ !	*Du pain*[1] !

Le *Barzaz-Breiz* nous fait connaître le cri d'appel des bergers bretons :

Hollaïka ! hollaïka ! hollaïka[2] !

Dans la partition de l'*Arlésienne,* de Bizet, on trouve aussi, noté sans aucun doute d'après la tradition provençale, le cri des bergers pour la rentrée des troupeaux : trois notes traînées et soutenues du plus singulier effet :

Adagio.



Un livre du seizième siècle, l'*Adolescence de Jacques du Fouilloux, escuyer, seigneur dudit lieu, en Gastines, pays de Poitou* (1561), donne la notation infiniment curieuse du *Chant et huchement des bergères,* de la façon *comme les bergers erodent leurs brebis,* et comme *la bergere respond à sa compaigne,* sur la diphtongue *ou...oup,* bizarrement modulée, ou sur le mot trois fois répété :

Et o lou valet, o lou valet, lou valet, derelo!...

[1] BUJEAUD, *Provinces de l'Ouest*, t. I, p. 15.
[2] *Barzaz-Breiz,* 8e édition, p. 442.

Comme ces intéressants spécimens de chants des bergers du seizième siècle ont été reproduits dans un ouvrage moderne[1], nous nous bornons à y renvoyer le lecteur, préférant citer un exemple du treizième siècle, que nous tirons du *Jeu de Robin et de Marion*[2] : nous y retrouvons, avec le *trairi deluriau delurot* du refrain, une de ces onomatopées dont le *derelo* poitevin du seizième siècle nous avait déjà montré un type; quant à la mélodie, sous la rigidité de la notation de l'époque, nous y distinguons encore les longues tenues vocales, avec ce caractère mélodique spécial qu'affectent de nos jours les chansons des bergers de certaines provinces. Voici la notation ou plutôt l'interprétation que nous en proposerons :

Assez vif. *poco rit.*

Trai - ri de-lu - riau, de-lu - riau, de-lu-

Assez vif.

riè - le; — Trai - ri de-lu - riau, de-lu-

rit. *long* *ad lib.*

FIN.

riau, de - lu - rot. — Hui main jou che-vau - choi-

perdendo *ad lib.* *long* *A tempo*

e, — Lès l'o-riè-re d'un bos. — Trou-

vai gen - til bre-giè - re — Tant bè - le

[1] Champfleury et Weckerlin, *Provinces de France*, p. 106 et 109.

[2] Pour la question de l'origine populaire des mélodies du *Jeu de Robin et de Marion*, nous avons déjà renvoyé au deuxième chapitre de la troisième partie.



La musique instrumentale est aussi très fort en usage parmi les pasteurs : le flajol d'argent de Robin et la musette de Tircis et de Némorin ne sont pas du tout des fictions des poètes, et il ne faudrait pas chercher beaucoup dans les Alpes de la Provence et les Pyrénées pour trouver ces bergers nomades qui passent la moitié de l'année dans les hauts pâturages de la montagne conduisant leurs troupeaux au son du galoubet ou du chalumeau, leurs instruments nationaux. Nous connaissons les airs pour la descente des troupeaux des Pyrénées (versant espagnol) : ils sont de forme et de couleur tout particulièrement originales et savoureuses.

Mais les plus frappantes, les plus véritablement belles parmi les chansons relatives aux travaux de la terre, sont celles qui se chantent au labourage pour animer les bœufs. De formes et d'allures un peu différentes suivant les provinces, elles sont aussi désignées sous divers noms : *briolage* dans le Berry; dans les provinces de l'Ouest, *terlandage*, mot qui, dit Bujeaud, porte avec lui sa signification : *à travers champs*. En Gâtine, le verbe est *rauder;* dans le Poitou et les régions qui l'avoisinent, ses variantes *arauder* ou *érauder; tiôler* dans le Morvan ; en Bresse, où le terme *hucher*, que nous avons vu employé précédemment pour les chansons de bergers, est appliqué aux cris modulés des laboureurs, on désigne ces chansons sous le nom de *lan laïe,* onomatopée qui leur sert habituellement de refrain, ou sous cet autre, plus expressif : *chansons à grand vent*.

Ici, la vie rustique nous apparaît avec toute son intensité d'impression. Les poésies de ces chansons, tantôt rudimentaires, tantôt au contraire développées longuement, sont parfois d'une véritable élévation d'idées et *font tableau,* car elles peignent admirablement la physionomie du laboureur en le rétablissant dans son milieu naturel. On trouve dans quelques-unes cet accent de revendication et, si l'on peut s'exprimer ainsi, cette espèce de pessimisme résigné propre au paysan qui se plaint toujours, accuse sans cesse l'injustice du sort, et qui cependant l'aime, cette terre qu'il frappe et qu'il fouille avec tant d'acharnement! Voyez une chanson lorraine qu'a publiée M. de Puymaigre sous le titre de la *Vie du paysan*[1], et comparez, pour l'idée,

[1] Comte de Puymaigre, *Folklore*, p. 149.

sinon pour la forme, les strophes suivantes traduites d'une chanson bretonne :

Le laboureur travaille sous tous les temps, aussi bien sous le froid que sous le chaud du jour; qu'il neige, qu'il grêle, qu'il tonne, qu'il vente, qu'il pleuve, qu'il gèle, qu'il glace, vous le trouverez dans son champ, travaillant, courbé en deux plis.

Le laboureur est vêtu le plus souvent de toile; il n'est pas beau sur la semaine, comme les bourgeois; ses habits sont chiffonnés, tout souillés par la terre; les gens de la ville, qui pourtant ont besoin de lui, crachent de dégoût à sa vue.

Le laboureur doit payer, payer en tout temps, payer au Roi, par an, trois ou quatre sortes d'impôts; puis, quand il lui faut payer son maître, si l'argent n'est pas prêt, on fait bon marché de son bien; ici le chagrin!

Enfin, quelque part qu'il aille, on dit du mal du laboureur; bien des gens le méprisent; et pourtant, si l'on voulait bien y réfléchir, c'est le bras du laboureur qui fait vivre le monde entier [1].

N'est-ce pas encore la même note dans la chanson bressane du *Pauvre laboureur,* dont voici quelques couplets :

Le pauvre laboureur,
Il a bien du malheur.
Du jour de sa naissance,
L'est déjà malheureux.
Qu'il pleuv', qu'il tonn', qu'il vente,
Qu'il fasse mauvais temps,
L'on voit toujours, sans cesse
Le laboureur aux champs.

Le pauvre laboureur,
Il n'est qu'un partisan;
Il est vêtu de toile
Comme un moulin à vent.
Il met des *arselettes* [2],
C'est l'état d' son métier,
Pour empêcher la terre
D'entrer dans ses souliers.

Le pauvre laboureur,
Il est toujours content;
Quand il est à la charrue,
Il est toujours chantant.
Il n'est ni roi, ni prince,
Ni duc, ni seigneur,
Qui n' vive de la peine
Du pauvre laboureur.

La mélodie, superbe, d'une allure pastorale d'ailleurs sans tristesse, avec ses belles notes jaillissant à pleine voix et ornées de petites vocalises du plus étrange caractère, est d'une homogénéité parfaite avec la poésie; elle fait corps avec elle, la complète; elle est ample et grandiose, très digne de porter ce nom de *Chanson à grand vent* que nos paysans, nous l'avons dit, donnent à ces sortes de chants.

George Sand, qui, la première, a fait ressortir l'originalité forte et le caractère pénétrant des mélodies de cette nature, n'en a nullement exagéré la valeur : elle les a au contraire dépeintes admirablement dans une page qui mérite d'être entièrement citée ici :

[1] H. DE LA VILLEMARQUÉ, *Barzaz-Breiz, Les laboureurs,* p. 363.
[2] Guêtres.

« La voix mâle du jeune père de famille entonna le chant solennel et mélancolique que l'antique tradition du pays transmet, non à tous les laboureurs indistinctement, mais aux plus consommés dans l'art d'exciter et de soutenir l'ardeur des bœufs de travail. Ce chant, dont l'origine fut peut-être considérée comme sacrée, et auquel de mystérieuses influences ont dû être attribuées jadis, est réputé encore aujourd'hui posséder la vertu d'entretenir le courage de ces animaux, d'apaiser leurs mécontentements et de charmer l'ennui de leur longue besogne[1]. Il ne suffit pas de savoir bien les conduire en traçant un sillon parfaitement rectiligne, de leur alléger la peine en soulevant ou enfonçant à point le fer dans la terre : on n'est point un parfait laboureur si l'on ne sait chanter aux bœufs, et c'est là une science à part qui exige un goût et des moyens particuliers.

« Ce chant n'est, à vrai dire, qu'une sorte de récitatif interrompu et repris à volonté. Sa forme irrégulière et ses intonations fausses, suivant les règles de l'art musical, le rendent intraduisible. Mais ce n'en est pas moins un beau chant, et tellement approprié à la nature du travail qu'il accompagne, à l'allure du bœuf, au calme des lieux agrestes, à la simplicité des hommes qui le disent, qu'aucun génie étranger au travail de la terre ne l'eût inventé, et qu'aucun chanteur autre qu'un *fin laboureur* de cette contrée ne saurait le redire. Aux époques de l'année où il n'y a pas d'autre travail et d'autre mouvement dans la campagne que celui du labourage, ce chant si doux et si puissant monte comme une voix de la brise, à laquelle sa tonalité particulière donne une certaine ressemblance. La note finale de chaque phrase, tenue et tremblée avec une longueur et une puissance d'haleine incroyables, monte d'un quart de ton en faussant systématiquement. Cela est sauvage, mais le charme en est indicible, et quand on s'est habitué à l'entendre, on ne conçoit pas qu'un autre chant pût s'élever à ces heures et dans ces lieux-là, sans en déranger l'harmonie[2]. »

Ce chant, ou plutôt ces chants, car, malgré leur apparente monotonie, ils sont nombreux et variés, ces chants présentent en effet de très grandes difficultés de notation. Fréquemment improvisés, bien que sur un type immuable, ils ne se ressemblent jamais complètement : il faudrait, pour les écrire, disposer d'un procédé sûr de sténographie musicale, avec lequel encore on ne serait pas assuré de les posséder fidèlement; car comment fixer ces rythmes insaisissables, ces notes fugitives, qui, s'élançant parfois au gré de la fantaisie de l'agreste chanteur, rompent la cadence, rendent le mouvement indécis, et

[1] Un paysan bressan nous disait un jour, en un langage aussi précis que pittoresque, qu'un bon laboureur mettait plus aisément les bœufs *au pas* avec une chanson qu'à coups d'aiguillon.

[2] George Sand, *La mare au diable*, chap. II.

sont cause que la forme de la cantilène, vague et lente ainsi qu'une mélopée, ne peut être déterminée que par un *ad libitum* sans signification pour qui ne connaît pas les traditions?

Cependant les chants de labour, dont la beauté et le puissant caractère mélodique ont frappé même les plus indifférents [1], disparaissent de jour en jour de nos provinces; il n'en restera bientôt plus aucune trace, si quelques musiciens, bravant les difficultés de la notation, ne se hâtent de les recueillir. A notre connaissance, un seul exemple musical de ces sortes de chansons a été imprimé : il se trouve dans l'introduction du recueil de *Chansons populaires des provinces de l'Ouest,* de J. Bujeaud, déjà tant de fois cité dans ce travail. Ici, la mélodie est une simple vocalise, large et sonore, au milieu de laquelle trois notes rapides et bizarres laissent le sens musical suspendu de la façon la plus imprévue sur les mots : *Mon valet,* constituant tout le sens poétique (nous les avions vus déjà employés de la même façon au seizième siècle, dans les *huchages* des bergères poitevines). — A la fin du même ouvrage, il y a encore, sous le nom de *la Chanson dau labouroux,* une chanson en patois dont la mélodie, rythmée rudement, comme un thème de danse des plus rustiques, ne ressemble aucunement aux mélopées précédemment décrites : c'est la chanson du *grand labourage;* dans le refrain, les noms des bœufs figurent en grand nombre :

Arondâ, Virondâ,
Charbonnè, Maréchaô,
Motet et Roget,
Mortagne et Chollet.
Ho! ho! ho! ho! ho! mon mignon,
Hé! hé! hé! hé! hé! hé! mon valet [2].

Le recueil provençal de Damase Arbaud donne une chanson, de paroles assez rustiques, commençant par ce vers :

Lou bouier ven de lavourar [3],

et dont chaque couplet est coupé, en manière de refrain, par une imitation du cri du laboureur excitant ses bœufs; mais la mélodie, en

[1] Un écrivain qui a publié d'assez nombreuses poésies populaires du Velay et du Forez, sans plus se préoccuper des mélodies que si cet élément n'avait jamais existé dans la chanson populaire, M. Victor Smith, déroge cependant à ses habitudes, à propos des chansons de laboureurs, au point de dire ceci : « Je regrette de ne pouvoir joindre la musique aux paroles. Les deux formes d'expression s'associent intimement et communiquent à ce chant un caractère de rustique grandeur. » *Mélusine*, t. I, col. 458.

[2] BUJEAUD, *Provinces de l'Ouest*, t. II, p. 299. Cf. CHAMPFLEURY, *Provinces de France*, p. 106.
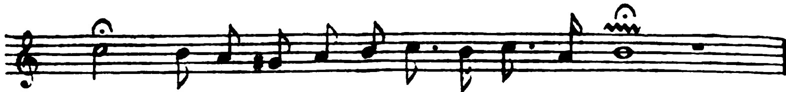
[3] *Chants populaires de la Provence*, t. II, p. 171. On trouve des similaires de cette chanson dans plusieurs autres provinces et dans d'anciens recueils de chansons françaises.

forme de chanson de danse, est si peu caractéristique, que nous ne pensons pas qu'elle soit employée au labourage; quant à la notation du cri du bouvier : *Heu!* figurée par deux petites notes insignifiantes, elle est trop imparfaite pour en pouvoir donner une idée exacte.

On trouve aussi dans le manuscrit de la Bibliothèque nationale deux versions presque semblables d'une remarquable chanson de bouvier provenant, l'une du Nivernais et du Mâconnais, l'autre de l'Auvergne [1].

Pour nous, nous avons été assez heureux pour en recueillir en Bresse plusieurs beaux échantillons [2]. Mieux encore, Mme Pauline Viardot, qui, tout en étant l'interprète incomparable des productions les plus élevées de l'art musical, ne dédaigne pas nos simples chants populaires, humbles représentants de ce qui est véritablement l'enfance de l'art, a noté chez George Sand le chant traditionnel du laboureur berrichon, le même qui se trouve décrit dans le fragment de la *Mare au diable* cité plus haut, et que l'auteur déclarait impossible à noter. On va voir qu'il n'en était rien, Mme Viardot ayant bien voulu nous communiquer ce précieux type du *briolage* des paysans du Berry.

ad lib.







Le sujet nous paraît assez intéressant pour que nous donnions encore en exemple la mélodie d'une de nos *chansons à grand vent* bressanes.
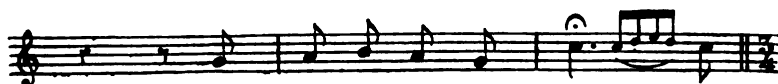
[1] *Poésies populaires de la France*, t. III, p. 203 et 546.
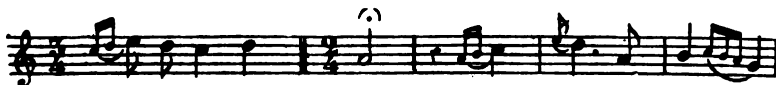
[2] Nous n'avons pas eu la même chance dans le Morvan, ayant visité ce pays dans une saison qui n'était pas celle du labourage : nous n'avons donc pas pu entendre les gens *tiôler*, car ces chants, à demi improvisés, semblent ne pouvoir se manifester que dans leur milieu naturel. — En Normandie, Bretagne et Picardie, où nous avons aussi recherché des chansons populaires, nous n'avons rien trouvé non plus de cette nature, les chevaux étant seuls en usage dans ces provinces pour les travaux agricoles, et les chants de labourage étant faits spécialement pour l'allure des bœufs.

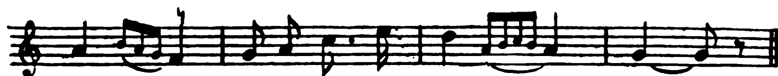
La suivante, chantée lentement, à pleine voix, sans rythme, avec de grands points d'orgue à la fin des phrases et de longues notes tenues et tremblées, peut être donnée comme un des types les plus parfaits du genre.

Lentement et sans mesure.









III

Nous arrivons enfin aux mélodies propres aux professions actives, aux travaux fatigants, aux métiers qui exigent des efforts réguliers et continus. Engendrées par la cadence de ces travaux, elles présentent avec elle une concordance tellement parfaite que le mouvement du corps et le rythme du chant se confondent, se pénètrent au point de se soutenir l'un l'autre et de s'entr'aider. Ici, le rythme joue véritablement le rôle d'une force motrice. Sa puissance était très effective dans les temps antiques, et plus d'un peuple moderne, moins avancé en civilisation que les nations occidentales, possède encore de nom-

[1] Recueilli en Bresse. — TRADUCTION : Bouvier, bouvier, laboures-tu bien droit? — Que me dites-vous, monsieur : que mes deux bœufs sont noirs? La martinèse, lan la, etc.

breuses chansons populaires appropriées à divers travaux. Telle est la Russie, où ces chansons abondent; telle aussi l'Égypte, où Villoteau a noté au commencement de ce siècle, d'après des traditions qu'il croit pouvoir faire remonter aux temps les plus reculés de la civilisation égyptienne, les chants des bateliers et des puiseurs d'eau du Nil [1]. Les écrits des anciens témoignent de l'existence de ces chants dans l'antiquité. « J'ai moi-même ouy, dit Thalès, étant en l'isle de Lesbos, une esclave estrangère qui, tournant la meule, chantoit : Mouls, meule, mouls, car aussi bien meult Pittacus, le roy de la grande Mytilène [2]. » Et le mythe d'Amphion, faisant mouvoir les pierres aux sons de sa lyre, qu'est-ce, sinon le symbole de la puissance motrice que les premiers hommes ont évidemment reconnue dans le rythme musical? Ces dolmens, ces énormes alignements de roches granitiques dont les côtes de l'Océan ou le centre de la France conservent des vestiges si étonnants, par quel effort colossal, par quelle puissance surhumaine ont-ils été édifiés? Sans doute, on nous dira en Bretagne que ce sont les maisons des Korrigans, ou bien que les fées, descendant des montagnes en filant, les ont apportés dans leur tablier; on nous montrera telles roches éparses qui ne sont rien moins que les gens d'une noce changés en pierre, ou encore tel *menhir* isolé témoignera du malheur d'un homme qui, pour avoir blasphémé, a été avalé par la lune. Cependant, un savant fort versé dans l'étude des traditions bretonnes nous en donnait un jour une explication plus vraisemblable en émettant l'hypothèse qu'en outre des procédés élémentaires de mécanique en usage chez les peuples primitifs, la musique, par son rythme vigoureux, par son accent entraînant, décuplant les forces des travailleurs, n'avait pas été le moteur le moins effectif pour l'achèvement de travaux exigeant d'aussi grands efforts.

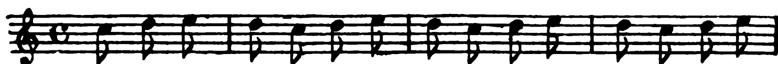
Ce moteur puissant et primitif, il ne faudrait pas croire que notre temps industrieux en néglige totalement l'emploi. Soit pour une action collective, soit dans des travaux peu pénibles, mais astreints à une cadence rigoureuse, il a su, jusqu'à un certain point, conserver en partie son antique rôle. A la campagne surtout, on peut en retrouver encore des vestiges. Telle la chanson du battage des grains en Vendée, dans le refrain de laquelle il semble qu'on entende le bruit des fléaux retomber en cadence :

Ho! batteux, battons la gerbe,
Compagnons, joyeusement [3]!

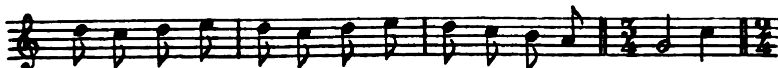
Telles aussi certaines chansons de lavandières rythmées sur les

[1] VILLOTEAU, *De l'état actuel de l'art musical en Égypte*, 1812, p. 120.
[2] PLUTARQUE, *Banquet des sept sages*, ap. NISARD, *Chansons populaires*, t. I, p. 442.
[3] RATHERY, art. du *Moniteur* du 15 juin 1853.

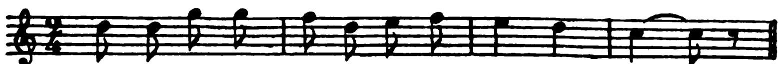
mouvements du battoir[1]. Il a été question déjà des chansons de fileuses et de celles des dentellières de Flandre : pour un état similaire, nous remarquons qu'une des chansons de tisserands citées dans la première partie de ce chapitre, celle qui commence par le vers : *Les teissiers sont pires que les évêques,* a dû être dans le principe une chanson de travail, car son refrain imite très ingénieusement non seulement le rythme, mais encore le bruit du métier. Voici ce refrain :



Et ti-pe tape et ti-pe tape, Est-il trop gros, est-il trop



fin, Et cou-chés tard, le-vés ma-tin I-roun lan — la. En



rou-lant la na-vet-te, Le beau temps vien-dra[2].

Les *canuts* (tisseurs de soie) de Lyon possédaient jadis beaucoup de chansons appropriées à leur métier, mais de seconde main, car les mélodies, suivant le procédé propre au vaudeville, étaient la plupart du temps des airs connus. M. Champfleury leur a consacré une intéressante étude[3]; mais il paraît que *le canut dans ses mots brave l'honnêteté,* car cet auteur n'a pas osé publier, même fragmentairement, les pièces qu'il avait recueillies!

Voici, pour un plus dur travail, une chanson, ou plutôt une formule mélodique, que nous ne donnons certes pas pour ses beautés poétiques ni musicales, mais à cause de l'intérêt qu'elle présente au point de vue de l'application du rythme musical aux travaux collectifs. Nous l'avons entendu chanter jadis par des terrassiers, qui, dans une pénible manœuvre d'ensemble, l'entonnaient en chœur pour régler les mouvements :

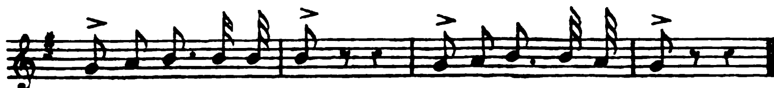


En voi-là · un', La jo-li un'.

[1] Voir par exemple Bladé, *Gascogne,* t. II, p. 220 et 222.

[2] *Poésies populaires de la France,* manuscrit de la Bibliothèque nationale, t. III, f° 471.

[3] *Chansons populaires des provinces de France,* p. 168.

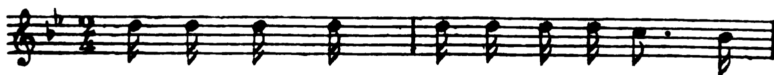


L'effort collectif se produisait au premier temps de chaque mesure impaire; les cordes tirées sur ce temps étaient lâchées au premier temps des mesures paires, dont la dernière partie était employée à reprendre le souffle. Le couplet fini, on continuait par : *En voilà deuss, en voilà troiss,* jusqu'au numéro neuf, après lequel on se reposait.
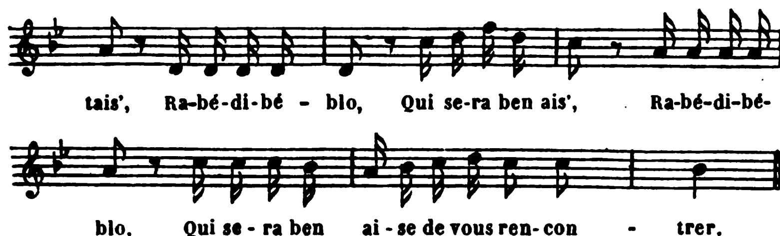
Passons à un autre genre de chants qui ne sont pas sans analogie avec le précédent : les chants de haleurs, très en usage encore en Égypte et en Russie, sur les rives du Nil et du Volga, mais qui chez nous vont se perdant de plus en plus, le halage sur les rivières de France étant fait presque partout aujourd'hui par les chevaux. Mais sur les bords de la mer, lorsqu'un bateau est arrêté par le gros temps à l'entrée du port, les haleurs se montrent encore : attelés aux câbles en une longue file mouvante, avançant lentement, péniblement, ils tirent d'un commun effort en réglant leur marche sur un chant dont M. Jean Richepin a imprimé les étranges paroles dans une des pièces de *La mer :*

> « Rien ne bouge d'abord. Même on cule un instant.
> Alors, le chef de file entonne en chevrotant
> L'air des haleurs. Hardi ! ça marche. Et d'une haleine
> Tous reprennent en chœur la vieille cantilène :
>
> *La oula ouli oula oula tchalez!*
> *Hardi! les haleurs, oh! les haleurs, halez!* »

Voici ce chant, que M. Richepin a bien voulu nous permettre de noter sous sa dictée. Chaque temps de la mélodie correspondant à un pas de la marche, le mouvement varie de rapidité suivant le degré de l'effort auquel est subordonnée la cadence de la manœuvre.







Nous ne connaissons pas de chansons populaires de menuisiers, charpentiers et forgerons : on assure cependant qu'il existe pour ces derniers des chansons didactiques dont les mélodies cadencées servent à accoutumer les apprentis à lever et laisser tomber le marteau sur l'enclume dans le mouvement voulu. Les compositeurs d'opéras ont eu à toute époque une prédilection pour les morceaux descriptifs de cette nature. Il se trouve un chœur de forgerons, curieusement rythmé, dans *Isis* de Lully; un air à imitations dans le *Maréchal ferrant* de Philidor, l'un des premiers en date parmi nos opéras-comiques. Faut-il rappeler le célèbre chœur du *Trouvère,* qui peut-être n'est pas sans avoir été inspiré de quelque chanson populaire de forgerons italiens, et l'admirable page de l'*Anneau du Nibelung,* dans laquelle Siegfried, en chantant à pleine voix, forge avec les débris de l'épée de son père Siegmund le glaive magique qui doit le rendre invincible? Mais là, la puissance orchestrale est telle, le caractère héroïque du personnage est si grand que ce serait dépasser singulièrement notre sujet que de nous y arrêter.

Nous n'avons pas non plus trouvé dans la tradition d'authentiques chansons de meuniers, bien que le meunier soit, nous l'avons vu, l'un des personnages les plus importants, l'un des *premiers rôles* de la chanson populaire. Mais un recueil du seizième siècle va combler cette lacune en nous fournissant une chanson dont le refrain est, ce nous semble, suffisamment significatif. Les paroles sont encore tirées de l'inévitable *Maumariée!*

Pilons, pilons, pilons l'orge,
Pilons l'orge, pilons-la.
Mon père m'y maria.
Pilons l'orge, pilons-la.
A ung villain m'y donna.

Tirez-nous ci, tirez-nous là.
Pilons, pilons, pilons l'orge,
Pilons l'orge, pilons-la.
Qui de rien ne me doua.

Tirez, etc. — Pilons, etc.
Puis il dist qu'il m'y bastra.
Tirez, etc. — Pilons, etc. [1].

[1] *Second livre contenant* XXVII *chansons nouvelles à quatre parties.* Attaingnant et Hubert

Les chansons de marche ne sont pas les moins importantes parmi les chansons destinées à marquer les temps du travail : elles auraient même eu des droits à la première place si nous eussions voulu aller du simple au complexe. Les pas isochrones d'une marche régulière ont en effet pour produit rythmique immédiat la mesure à deux temps, la plus simple de toutes et la génératrice de la plupart des autres. Beaucoup de nos provinces en possèdent de spéciales, que les paysans réunis aiment à chanter en chœur en allant à l'ouvrage ou en se rendant à quelque rendez-vous commun. Il est même assez rare que ces chansons brillent par une richesse d'idées ou une beauté de forme bien remarquables; mais nous savons déjà que, dans les chansons de métier, ces qualités sont sacrifiées à l'élément essentiel : le rythme.

Au reste, nous retrouvons ici la confirmation d'une vérité déjà énoncée au cours de ce chapitre : c'est qu'il est des chansons appropriées uniquement à certains usages, ne se chantant dans aucune autre occasion, sans qu'il y ait le moins du monde de motifs à cette affectation exclusive. Nous avons, par exemple, recueilli dans la haute Bretagne un grand nombre de chansons de marche, composées d'un seul couplet, et dont l'interprétation ressemble assez à celle des chansons de danse de la même province telle qu'elle a été expliquée en son lieu : le couplet ayant été entonné une première fois par le *conducteur*, chanteurs et chanteuses, marchant de front sur un seul rang en se donnant la bras, le reprennent et font chorus; le soliste recommence, ou chante la seconde période s'il y en a deux, le chœur donne encore la réplique, puis on reprend le tout de la même façon, et ainsi de suite indéfiniment : cela dure parfois pendant plusieurs kilomètres sans que les marcheurs semblent trouver rien de monotone dans cette répétition continuelle du même couplet. Mais parmi ces chansons nous en avons noté beaucoup à *six-huit*, mouvement beaucoup moins favorable à la marche que le *deux-quatre*, qui semble en être tout naturellement issu; d'autres, par des irrégularités dans la carrure, obligent les marcheurs à placer tour à tour sur le temps fort le pied droit et le pied gauche; ce qui semble indiquer que ces mélodies n'ont pas été faites dans le principe pour l'objet que l'usage leur a assigné depuis lors.

Par extension aux chansons de marche, nous citerons un certain genre de chansons de voyageurs, qui semble avoir été plus en vogue dans l'antiquité et au moyen âge qu'il ne l'est resté de notre temps; nous en avons déjà signalé un spécimen au commencement de ce chapitre : une chanson de compagnon, chanson didactique, décrivant les prin-

Juillet, 1540, f° 12. — La musique est de Claudin : elle est syllabique et vive, mais trop note contre note pour qu'il soit possible de distinguer dans quelqu'une des quatre parties un caractère de mélodie populaire.

cipales étapes du tour de France[1]; M. de Puymaigre, dans un chapitre sur les *Chants allemands de la Lorraine*, a cité une chanson du même genre qu'il intitule *les Émigrants*[2]; on en trouve aussi dans les chansons flamandes publiées par de Coussemaker : deux de ces pièces populaires chez les marins du port de Dunkerque racontent, en de nombreux couplets, les péripéties diverses du voyage annuel des pêcheurs en Islande, donnant des détails pratiques sur les escales, sur les écueils, les côtes hospitalières, les points où la pêche a chance d'être bonne, etc.[3]. On nous signale une chanson *d'eau douce* analogue aux précédentes : celle des *flotteurs* de Clamecy, qui, sur des radeaux construits aux sources de l'Yonne avec le bois coupé dans les forêts du Morvan, redescendent la rivière en se laissant aller au fil de l'eau[4]. Et voyez comme la diversité des travaux engendre, avec des poésies presque semblables, des caractères mélodiques différemment marqués : tandis que les chants des marins flamands, sans avoir toutefois une saveur bien spéciale, ont dans le rythme et le mouvement général quelque chose de la rudesse propre aux gens et aux choses de la mer, la chanson des flotteurs de l'Yonne, qui n'ont qu'à suivre le courant de la rivière, est dite sur le chant d'un psaume, une mélopée qui se traîne lente, sans nul mouvement, *désossée* de son rythme, pour ainsi dire.

Ceci nous conduit enfin à un dernier genre de chansons qui, tant pour leur étrange et intense saveur de poésie que par leur intérêt rythmique intrinsèque, doivent, sur le même plan que nos mélopées de laboureurs, être placées au rang le plus élevé des chansons étudiées dans ce chapitre; ce sont celles des marins et des matelots. La mer les a dictées, la mer, grande fascinatrice, tout à la fois objet de terreur et d'un amour superstitieux pour les gens des côtes, qui la redoutent et qu'elle attire, qui luttent avec elle, vivent par elle, pour elle, cette compagne formidable et adorée qu'ils maîtrisent quelquefois, mais qui les subjugue et les rejette vaincus, combien plus souvent! La mer, pour l'homme qui vit sans cesse à son contact, devient comme une personnalité consciente. Les Gaulois, les jours de tempête, mettant l'épée à la main, acceptaient le défi de l'Océan. Dans notre siècle même, quand les vagues s'écrasent sur les rochers, que l'écume vient mouiller l'herbe des falaises, ou bien à certains jours de fête, devant la mer calme et radieuse, les femmes bretonnes, ici, l'angoisse dans l'âme, là, souriantes et fières dans leurs habits de fête, s'en vont lui

[1] Voir ci-dessus, note de la page 142.
[2] De Puymaigre, *Folklore*, p. 152.
[3] De Coussemaker, *Flamands de France*, p. 247 et 251.
[4] Communication de M. Pénavaire, qui a noté les mélodies des chansons du Nivernais pour le recueil général des traditions populaires de cette province préparé par M. A. Millien.

porter des fleurs, et, agenouillées devant elle, prononcent cette incantation :

Goëlans, goëlans,
Ramenez-nous nos maris, nos amants [1].

A quoi bon chercher à décrire l'impression indéfinissable qui se dégage à l'audition de ces mélodies étrangement mélancoliques accompagnées par la brise et le bruit du flot? De vraies chansons *à grand vent* aussi, celles-là! Leur charme est si vrai, si sincère et si intense, qu'il ne disparait même pas à la lecture indifférente des airs; car, mieux partagées que les chants de laboureurs dont nous déplorions la perte, quelques chansons de marins ont été imprimées dans les recueils. Nous en pourrions donc citer un certain nombre : pour l'instant, nous nous bornerons à en signaler deux types, deux modèles d'un caractère admirable : la *Légende de Saint-Azénor* (ou la *Tour d'Armor*) du *Barzaz-Breiz*, dont la poésie est d'une beauté à laquelle n'atteint pas souvent l'inspiration populaire, et dont le chant, très pur, d'une expression mystérieuse, avec quelque chose de fluide, d'éthéré pour ainsi dire, est resté dans le souvenir des marins de la basse Bretagne; l'autre, d'un caractère plus particulier, plus foncièrement maritime, est la chanson des *Trois marins de Groix*, dont la mélodie rude, avec son rythme accentué, ses notes tremblées et soutenues, affecte, à mesure que la strophe se déroule, un caractère d'âpre tristesse d'une extraordinaire intensité. Elle a été notée dans *La mer* de M. Richepin, dont le commentaire ne peut assurément qu'en faire mieux comprendre la vive et forte poésie.

Ces mélodies ne sont pas moins intéressantes à étudier au point de vue de leur allure rythmique que pour la couleur et pour l'impression qui s'en dégage. Les mouvements cadencés des rames, les balancements du bateau ont engendré ce rythme persistant des chansons marines dont les barcarolles italiennes donnent le modèle classique par excellence; encore en a-t-on trop complaisamment attribué le monopole aux gondoliers de Venise : des chansons de même forme, sinon d'un caractère tout à fait pareil, se chantent également bien loin de l'Adriatique et des lagunes vénitiennes. Bujeaud a pu noter au-dessous de la remarquable mélodie d'une des chansons de son recueil, *La fille des Sables* (*d'Olonne*), l'indication suivante : *tempo di barcarola;* il suffit de s'en reporter au refrain : *Vogue, vogue, marinier, vogue,* dont le rythme à *six-huit* a de douces ondulations qui vont se perdant sur la note tenue de la fin du vers, pour se convaincre qu'aucun autre mot

[1] Cet usage, mentionné par plusieurs auteurs modernes, se trouve déjà rapporté dans les *Nouveaux amusements du cœur et de l'esprit*, la Haye, 1740, t. VII, p. 37. (Lettre de Desforges-Maillard à Mme du Hallay.)

n'eût mieux su en déterminer le mouvement et la physionomie.

Une autre chanson, très populaire, et, malgré son caractère bien maritime, répandue dans l'intérieur des terres (nos régiments l'avaient jadis adoptée et adaptée en chanson de marche), présente le même caractère rythmique, et a ceci de particulier qu'elle doit être chantée en quelque sorte *à double chœur,* pendant la manœuvre, par deux groupes de matelots qui alternent et se répondent, chantant lentement et réglant l'un sur l'autre la cadence du chant et leurs propres mouvements. En voici les paroles, qui en indiquent bien l'objet. Le premier groupe entonne :

C'est tribord qui gagne, qui gagne,
C'est tribord qui gagne bâbord.
Tribord a gagné, bâbord a perdu (*bis*).
C'est tribord qui gagne, qui gagne,
C'est tribord qui gagne bâbord [1].

Le deuxième groupe à son tour reprend le couplet, en substituant *bâbord* à *tribord,* et réciproquement.

Plutôt que de donner comme exemple musical quelqu'une de ces chansons déjà connues, reproduisons un couplet d'une chanson déjà imprimée au commencement du dix-huitième siècle, et dont la mélodie, si les paroles en ont été fortement retouchées, a tous les caractères des chants de nos marins :

Nous som-mes bons pi - lo - tes, Qui con - dui - sons au
port; — Nous con-nais-sons les cô - tes Et
l'é - toi-le du Nord; Pour bien ai - mer, Faut être hom-me de
mer, Les ma - te - lots Aim' au mi-lieu des flots [2]. —

[1] Communication de M. Paul Sébillot, qui a recueilli cette chanson à Saint-Cast (Côtes-du-Nord). Nous l'avons entendu chanter à des conscrits dans les rues de Paris, et retrouvée, devenue chanson militaire, au régiment d'infanterie en station à Belley (Ain).

[2] BALLARD, *Les rondes,* t. I, p. 274 ; *La Clef des chansonniers,* t. I, p. 288.

Cette autre est encore en usage parmi les marins de Dieppe. Nous en devons encore communication à l'obligeance de M. Jean Richepin, qui l'a recueillie au milieu d'eux :

Mouvement cadencé sur celui des rames.







C'est encore une sorte de chanson énumérative, les couplets se succédant en changeant le chiffre du premier vers et en montant d'un chaque fois : cinq deniers, six deniers, sept deniers, et ainsi de suite indéfiniment.

Les chansons marines du midi de la France sont moins mélancoliques que celles des côtes de la Manche ou de l'Océan. Nous pourrions citer comme exemple de cette manière plus vivace, caractérisée par des rythmes coulants et gais, par des mélodies très en dehors, la chanson provençale du *Reveil deis pescadours*[1], avec son *Oh!* vibrant et sonore qui revient à chaque refrain. Le manuscrit de la Bibliothèque nationale renferme aussi quelques chansons des mariniers de la Garonne, de l'Adour, du Lot et de la Nive, — chansons d'eau douce. On sait que les habitants de la Gascogne, du Languedoc et des Pyrénées sont réputés pour leurs belles voix : à défaut d'un grand mérite expressif, leurs chansons de bateau, bien rythmées et tout en dehors, les font ressortir à merveille.

Quant aux chants de la mer du Nord, ils revêtent souvent un aspect sombre et presque dur. Ici, la mélodie est bruyante, et non plus vive et naturelle comme celle des côtes méditerranéennes. L'onduleux *six-huit* y fait place le plus souvent à un *deux-quatre* énergique. Presque toutes les chansons de marins notées dans le recueil des *Flamands de France* de de Coussemaker sont dans cette mesure. Pourtant le manu-

[1] Damase Arbaud, *Provence*, t. II, p. 167.

scrit de la Bibliothèque nationale nous fournit, de ces sortes de chansons, l'exemple suivant, qui, pour être encore à *six-huit*, n'en a pas moins de rudesse et d'énergie :

Marcato.

Un seul chanteur. *Tous avec énergie.*

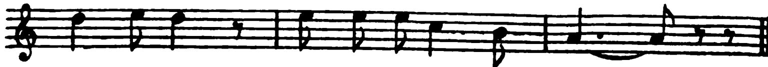


A - li a - lo pour Ma - che-ro A - li a - li, a-

Un seul. *Tous.*



lo. Il mang' la vian-de et nous donn' les os. A - li a - li, a-



li a - lo, A - li a - li a - lo[1]. —

Cette étude ne serait pas complète si nous n'y joignions celle d'un dernier genre qui, à la vérité, est représenté par des pièces si nombreuses et si variées, que nous ne croyons pas pouvoir leur faire place à la fin de ce chapitre déjà trop long. Au reste, la profession à laquelle elles se rattachent, considérée pendant de longs siècles comme noble entre toutes, ne saurait être confondue avec les métiers dont les chansons ont été étudiées précédemment : de tout temps, l'armée a formé dans la société française une classe à part, et les mœurs militaires, en tout point différentes des mœurs civiles, présentent des traits nouveaux à quiconque cherche à pénétrer à fond les secrets et les coutumes de la vie populaire.

C'est dans cette classe que nous allons entrer afin d'en étudier les manifestations musicales.

[1] *Poésies populaires de la France*, manuscrit de la Bibliothèque nationale, t. III, p. 401.

CHAPITRE VII

LES CHANSONS MILITAIRES.

Par le fait, si l'on remonte aux origines extrêmes de la race, les chansons militaires sont les premiers monuments dont l'existence nous soit connue de l'art des peuples dont la nation française est issue. Nos ancêtres communs, Gaulois et Germains, avaient coutume, les uns comme les autres, d'aller au combat en chantant. *Ituri in prælia canunt*, dit Tacite en parlant des Germains, dont les chants guerriers étaient célèbres. Pour les Gaulois, les preuves de l'existence de leurs chansons militaires abondent également chez les historiens de l'antiquité. Tite-Live notamment parle de l'effroi qu'inspirèrent aux populations du Latium ces chants sanguinaires lors de la première invasion gauloise sur le territoire de la république romaine.

Peut-on rattacher à ces traditions, communes sans doute aux peuples celtiques, le chant de guerre du *Barzaz-Breiz* intitulé *Le vin des Gaulois* et *La danse de l'épée?* Augustin Thierry et M. de la Villemarqué croient pouvoir le faire remonter au sixième siècle, à l'époque « où les Bretons faisaient souvent des incursions sur le territoire de leurs voisins soumis à la domination des Franks, qu'ils appelaient du nom général de Gaulois[1] ». Nous voudrions qu'il fût authentique (il l'est peut-être), car il a bien cet accent sauvage et strident que nous imaginons d'après les descriptions des anciens; le rythme en est bref, saccadé, incisif; les vers, allitérés, ont une sonorité que la traduction est impuissante à reproduire :

Chant du glaive bleu — qui aime le meurtre, — chant du glaive bleu;
Bataille où le glaive sauvage — est Roi, — bataille du glaive sauvage;
O glaive! ô grand Roi — du champ de bataille! — O glaive! ô grand Roi!
Que l'arc-en-ciel brille — à ton front; — que l'arc-en-ciel brille!

Et chacune de ces strophes est séparée par le refrain suivant :

Feu! feu! acier! ô acier! feu! feu! acier et feu! — Chêne, chêne, terre, ô flots! flots! terre, ô terre et chêne!

[1] *Barzaz-Breiz*, p. 45.

L'harmonie est plus rude, plus mordante dans la langue originale : le voici avec sa mélodie :

Allegro.





Toutefois, ce n'est pas sur ces chants, à l'accent héroïque, que nous devons insister. Les poèmes qui en sont sortis, bien qu'universellement connus au moyen âge, bien que chantés même dans les combats, mais par des bardes et des jongleurs, et non par les troupes, furent moins populaires, dans le sens intime du mot, que ceux dont il va être question ici. Les chansons épiques ont d'ailleurs été étudiées en temps et lieu; les seules chansons de soldats qui trouvent leur place dans ce chapitre sont celles qui se rattachent aux mœurs militaires, traitant des aventures, bonnes fortunes ou petites misères du métier, intimement liées, en un mot, aux occupations de la vie quotidienne.

A ce compte, nous ne pouvons pas trouver de meilleurs documents que ceux que nous fournissent le *Recueil de chants historiques français* de Leroux de Lincy, les *Chansons du quinzième siècle* de M. Gaston Paris et les livres de *Chansons musicales à quatre parties* parues chez Attaingnant dans le premier tiers du seizième. « Un caractère particulier distingue une grande partie des chansons dont ce volume est composé, dit Leroux de Lincy en tête du tome II de son recueil. Elles sont l'œuvre de soldats et doivent compter au nombre des *chansons populaires*... Leurs auteurs sont des soldats *aventuriers*, ces enfants perdus de nos armées au seizième siècle, ceux-là mêmes que le connétable de Bourbon entraîna avec lui dans ses grandes expéditions... François Ier avait été obligé d'employer ces troupes indisciplinées pendant les guerres d'Italie. Elles ne tardèrent pas à devenir de véritables fléaux pour la France; et, comme les *Routiers* des douzième et treizième siècles et les *Grandes compagnies*, du quatorzième, elles ravagèrent plusieurs de nos provinces [2]. »

[1] *Barzaz-Breiz*, p. 25.
[2] Leroux de Lincy, *Recueil de chants historiques français*, t. II, p. 3.

Un grand nombre de pièces du livre de Leroux de Lincy offrent en effet un notable intérêt au point de vue de l'étude des formes spéciales à cette branche de l'art populaire. Par les rimes assonancées, par le retour périodique des refrains, elles sont en tout point conformes aux pièces précédemment étudiées. Plusieurs, par un procédé particulier à certains genres de chansons populaires, consacrent leur dernier couplet à en faire connaître l'auteur :

Qui fit la chansonnette?
Ung noble adventurier
Qu'au partir de Péronne
N'avoit pas ung denier, etc. [1].

Qu'a fait la chansonnette?
Ce sont gentilz galans,
Qu'estoyent en la deffaicte
Bien maris et dolens,
Voyant le roy leur maistre
Combattre vaillamment;
Mais par gens déshonneste
Fut laissé lâchement [2].

Celui qui fist cette chanson,
Ce fust un gentil compaignon
Vestu de laine.

Refrain.

L'alayne, l'alayne,
My fault l'alayne [3].

Nombre de faits historiques du seizième siècle furent ainsi mis en chroniques rimées et chantées par ceux qui y avaient pris part. Il y eut des chansons sur la bataille de Marignan, sur le siège de Mézières, la prise d'Hesdin, la bataille de Pavie; on chansonna les *flamans Henouyers et barbansons*, le *duel de Jarnac*, le *tournoi fait à Blois en* 1547, etc. Plusieurs morceaux sont même venus jusqu'à notre époque, encore reconnaissables malgré les mille transformations auxquelles la chanson populaire est soumise plus encore dans les grandes agglomérations qu'à la campagne : tel est le *Convoi du duc de Guise,* chanson satirique dans laquelle on retrouve les principaux traits de la chanson de *Malbrough;* telle est encore la *Complainte de la Palice*, dont un couplet trop naïf a fait la fortune. Parmi un certain nombre de pièces relatives au connétable de Bourbon, on trouve celle qui commence ainsi : *Quand Bourbon vit Marseille*, à laquelle le troisième acte du *Roi s'amuse* a donné une nouvelle vie. Il eût été intéressant, pour ce fait, d'en retrouver la mélodie originale, et nous l'avons laborieusement cherchée, mais, il faut l'avouer, infructueusement; cependant l'air en fut populaire, car il sert de *timbre* à des chansons un peu postérieures, témoin une chanson huguenote publiée dans les *Dialogues rustiques d'un prestre de village, d'un berger, d'un censier et sa femme,* paru à la

[1] LEROUX DE LINCY, *Chanson sur le siège de Péronne en* 1536, p. 110.

[2] LEROUX DE LINCY, *La chanson nouvelle faicte par les avanturiers estans à la journée de Pavie du noble roy de France*, p. 86.

[3] LEROUX DE LINCY, *Chanson des avanturiers de France sur le départ du Roi pour la conquête du Milanais*, p. 55.

Rochelle en 1612, qui se chantait encore sur le *timbre* presque centenaire :

> Quand Bourbon vit Marseille,
> Il a dit à ses gens :
> Vray Dieu! quel capitaine
> Trouverons-nous dedans [1]?

Le *Recueil de chants historiques français* ne nous fournit pas de renseignements au point de vue musical : à peine en tête de quelques couplets trouve-t-on l'indication des airs sur lesquels on les chantait, ce qui semble prouver que la plupart de ces chansons, suivant le procédé propre au vaudeville, étaient composées sur des airs préexistants. Cependant le recueil de M. Gaston Paris nous fait connaître quelques types mélodiques originaux des chansons militaires du quinzième siècle. Détachons-en le suivant, dont le rythme net, carré, bien assis, encore un peu lourd, mais néanmoins très décidé, tranche fortement sur le caractère languissant d'un grand nombre de pièces du recueil :

Marcato.

Ré - veil - lez - vous, Pic - cars, Pic - cars et Bour-gui-

gnons, Et trou-vez la ma - niè - re d'a - voir de bons bas-

tons, Car vec - cy le prin - temps et aus - sy la sai-

son Pour al - ler à la guer - re don - ner des hor - ri-

ons [2]. — — — — — — —

[1] O. Douen, *Psautier huguenot*, t. I, p. 705.
[2] *Chansons du quinzième siècle*, nº CXXXVIII.

A côté de cette chanson, qui sans doute a fait marcher plus d'une fois au pas les soldats de l'empereur Maximilien, plaçons cette autre, d'un caractère différent, coupée comme une chanson à danser, mais dont l'accent indique une provenance analogue : c'est vraisemblablement une chanson de corps de garde telle que les chantaient les soudards qui firent les campagnes de la fin du quinzième siècle :

Faisons bonne chère, faisons la, faisons.
En m'en venant de Paris la Rochelle[1],
Faisons bonne chère, etc.
Je rencontray trois jeunes damoiselles.
A mon advis je choisy la plus belle,
Faisons bonne chère, etc.
Et l'a monté sur l'arson de ma selle, etc. [2].

Cet autre fragment nous servira à compléter cette ébauche de la chanson militaire au temps de la Renaissance : il est emprunté à un des recueils d'Attaingnant.

Modéré.







Quand on nous vit arriver (*bis*),
On nous pria de souper (*bis*)
Avecques la chambrière,
— Sen devant derrière.
Nous mangeâmes notre soul,
— Sen dessus dessoubs.
Et sy n'avions pas ung solz,
— Sen dessus dessoubs [3].

[1] Notons au passage l'importance du rôle de la ville de la Rochelle dans la chanson populaire; même de nos jours, dans divers recueils provinciaux, on la rencontre fréquemment.

[2] *Chansons du quinzième siècle*, nº XXI.

[3] *Vingt-neuf chansons musicales à quatre parties.* Paris, Attaingnant, 1530, fol. 15.

On sait que déjà les chansonniers soldats ne craignaient pas de se donner ces airs de conquérants des cœurs qui représentent un des côtés les plus typiques du genre : bien plus anciennement encore, dès le treizième siècle, la chanson populaire entre toutes n'était-elle pas celle de l'*Homme armé,* dont le rythme musical lourd, épais, massif, nous paraît si bien convenir au type des guerriers du moyen âge, pesamment armés? Or, voici quelles tendres déclarations ils se faisaient adresser :

L'homme, l'homme armé,
Et Robinet tu m'as
La mort donné
Quand tu t'en vas.

Physionomie à part, on pourrait fort bien comparer l'*Homme armé* du treizième siècle aux non moins irrésistibles officiers des opéras-comiques du premier Empire; le titre seul d'un recueil du seizième siècle donne assez exactement la note de ce caractère semi-guerrier et semi-galant d'un grand nombre de nos chansons populaires : c'est la *Fleur des chansons nouvelles traitant partie de l'amour, partie de la guerre, suivant les occurrences du temps présent,* paru à Lyon en 1586.

Comme l'armée elle-même, les chansons militaires ont subi de multiples transformations. Cependant, il est certaines traditions qui ne se perdent pas : telle fut la coutume qu'eurent à toute époque les beaux esprits de régiment de rimer l'événement de la veille sur un air connu ou sur une mélodie improvisée de verve, un soir de bataille, au bivouac. Le recueil de Leroux de Lincy nous a révélé combien cet usage était en honneur au seizième siècle; l'*Anthologie française,* parue au dix-huitième siècle, montre que rien n'était changé à son époque. « On feroit un très gros volume, dit la préface de cet ouvrage, des seuls vaudevilles grivois faits pendant les dernières guerres du feu Roi, et il y en a d'excellens, si ce n'étoient presque toujours les plus satiriques. Bornons-nous, sur cet article, à ce seul couplet fait après la bataille de Fleurus en 1690. On y fait parler les Hollandois commandés alors par le prince de Waldeck :

Compagnons, pourquoi nous abatre?
Ne songeons qu'à doubler le pas.
Luxembourg fait le diable à quatre,
Ayons des pieds, s'il a des bras;
Car des États (*bis*),
Nous avions ordre de combattre,
De vaincre nous ne l'avions pas [1]. »

Mais, on le voit, le ton a changé. De nouveaux types soldatesques

[1] *Anthologie française, ou Chansons choisies depuis le treizième siècle jusqu'à nos jours.* Paris, 1765, t. I, p. 55.

ont été créés, dont la chanson populaire s'est emparée tout aussitôt. Nous rencontrons ainsi, tout d'abord, le soldat La Roze, que dès l'an 1660 nous présente la *Comédie des chansons* (singulier ouvrage, précieux en ce qu'il est entièrement composé de couplets ou fragments de chansons populaires cousus ensemble); il nous arrive avec ce refrain, qui sent encore son vieux temps :

> Nous prendrons Montauban
> Et aussi la Rochelle.

Son compagnon La Ramée, qui nous apparait ensuite, est déjà d'allure plus moderne ; nous faisons d'abord connaissance avec lui la veille de Fontenoy, grâce à une chanson dont voici les deux premiers vers :

> Dérouillons, dérouillons, La Ramée,
> Dérouillons, dérouillons nos outils [1].

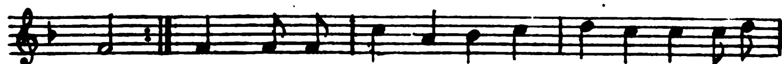
Plus tard, Vadé le met à la mode en lui faisant jouer un des rôles principaux dans son opéra-comique des *Racoleurs*. Un troisième fournit encore une plus longue carrière : La Tulipe, que l'on chansonnait encore joyeusement sous la Restauration, en souvenir des guerres et des gloires passées, alors qu'un siècle auparavant il personnifiait déjà le soldat de Louis XV : témoin l'air *Adieu donc, cher la Tulipe,* qui, servant de *timbre* à une des pièces de l'*Anthologie*[2], devait par conséquent être populaire depuis longtemps au milieu du siècle; ou, mieux encore, les *Adieux de la Tulipe*, chanson qui, faite dans le cours de la guerre terminée en 1736[3], jouit pendant un demi-siècle d'une immense popularité. Cette dernière a ce trait commun avec nombre d'autres chansons devenues populaires qu'on ne s'est jamais trop entendu sur l'auteur à qui l'attribuer : on en désigne plusieurs, à commencer par Voltaire. Voltaire, cependant, ne saurait accepter la responsabilité de la mélodie; or, c'est précisément, des éléments de la chanson, le seul dont la popularité ait su se maintenir jusqu'à nos jours; en effet, sous la lourdeur d'une notation qui, bien que datant du dix-huitième siècle, a des allures antiques et peut faire supposer que l'air a été emprunté à quelque ancien vaudeville, on reconnait en entier le dessin mélodique de la chanson de *La mère Michel qui a perdu son chat!* C'est en compagnie de cette cantilène, tout particulièrement épique, que nos soldats ont fait campagne jusqu'à la Révolution!

L'allure n'est plus la même dans l'autre air, déjà nommé, *Adieu donc, cher la Tulipe,* non plus que dans un grand nombre de chansons militaires de la même époque, telles que *Pierre Bagnolet,* noté dans un

[1] Ch. Nisard, *Des chansons populaires*, t. I, p. 404.
[2] *Anthologie française*, t. I, p. 298.
[3] *Idem*. Voir l'*erratum* placé en tête du volume. La chanson est notée, p. 252.

recueil du commencement du siècle, et qui, par le fait, date de la fin du précédent : on peut s'en convaincre en en rapprochant les paroles de celles de la chanson de 1690 dont nous avons précédemment donné le premier couplet d'après l'*Anthologie*. La mélodie de la chanson de *Pierre Bagnolet* nous semble mériter d'être citée; on peut la donner comme type de la chanson militaire de ce temps-là.









C'est encore dans le même style qu'est conçue la chanson : *Valeureux Liégeois,* postérieure (on n'en trouve guère l'indication, comme *timbre,* avant la Révolution; elle est encore populaire de nos jours dans les régiments), et cette autre, bien connue : *Dans les gardes-françaises,* dont les paroles sont de Vadé, et encore la *Fanchon,* dont le refrain a été longtemps populaire :

Elle aime à rire, elle aime à boire,
Elle aime à chanter comme nous [2].

Tous ces airs, pleins d'entrain, au rythme dégagé, tenant à la fois de la chanson de marche et de la contre-danse (pouvant par conséquent servir aux deux fins, à quoi ils ne manquaient guère), ont cette allure franche, l'air délibéré et la bonne humeur qui s'accordaient le

[1] *La Clef des chansonniers,* t. I, p. 230.
[2] Le recueil de *Chants et chansons populaires de la France,* de Du Mersan, renferme la plupart de ces chansons avec des notices.

mieux du monde avec les manières crânes des soldats de Fontenoy.

Puis vint la Révolution, qui transforma encore une fois la chanson militaire. A dire vrai, à part quelques couplets satiriques nés aux armées, et qui n'eurent d'ailleurs qu'un retentissement passager, il n'est pas de chansons spécialement militaires qui appartiennent à cette époque; le répertoire des soldats des armées révolutionnaires n'est autre que celui que le peuple chantait dans toute la France : c'est le *Ça ira*, c'est la *Carmagnole*, ou bien *Veillons au salut de l'Empire*, ou encore le *Chant du départ*, airs que les orchestres militaires avaient ordre d'exécuter à la tête des troupes et que les soldats répétaient à leur suite; c'est surtout la *Marseillaise*, qu'à la vérité l'on pourrait avoir quelques bonnes raisons de classer aux chansons militaires, ne fût-ce qu'en raison de la personnalité de son auteur, qui lui-même était un soldat, et de sa destination première (elle fut composée le soir de la déclaration de guerre à l'Autriche et à la Prusse, dédiée au maréchal Luckner et publiée sous le titre de *Chant de guerre pour l'armée du Rhin*); en outre, c'est par d'autres soldats, les volontaires des bataillons marseillais, qu'elle fut popularisée, et l'on sait, enfin, le glorieux rôle qu'elle joua dans les batailles de la Révolution. Toutefois, l'essor donné dans cette œuvre à la pensée patriotique est bien trop élevé pour qu'on lui puisse faire place dans un chapitre dont les éléments essentiels sont les chansons de métiers : la *Marseillaise* est plus qu'une chanson militaire; elle n'appartient pas spécialement à une classe de citoyens, mais à tous : c'est le chant national.

La Révolution et l'Empire, en transformant de fond en comble la manière d'être des armées du dix-huitième siècle et en établissant, par la conscription, un nouveau mode de recrutement, ont contribué à un renouvellement radical des chansons militaires. C'est d'abord à ce régime que se rapporte la formation d'un genre de chansons populaires en pleine floraison aujourd'hui : les chansons de conscrits. Déjà la République avait produit les chansons de réquisitionnaires, ces dernières datant des levées en masse opérées notamment en 1793; bien que ces chansons n'aient été d'actualité que pendant un très petit nombre d'années, la tradition populaire en a conservé quelques-unes, parvenues jusqu'à notre époque sous forme de chansons de conscrits, mais encore reconnaissables à certaines expressions contemporaines de leur affectation primitive[1]. Ces chansons ont échappé généralement à l'attention des collecteurs : les seules qui nous soient connues sont celles que nous avons entendues ou recueillies en Bresse, Morvan et haute Bretagne. Le ton plaintif y domine : comme une des chansons

[1] Voir à ce sujet l'étude que nous avons publiée récemment dans la *Revue des traditions populaires* (janvier 1888).

de compagnons citées au début du chapitre précédent, elles ont un caractère de morne tristesse, avec des mélodies traînantes, exprimant le regret du départ, l'appréhension de la vie nouvelle, de l'inconnu. Leur expression contraste singulièrement avec la joie affectée des chanteurs : entendues d'un peu loin, à travers les champs couverts des neiges ou des brumes de janvier, elles sont parfois d'une impression très intense.

En voici pourtant une, la seule peut-être que les livres nous aient conservée (elle date du premier Empire), dont l'accent est moins mélancolique :

Assez librement.

Je suis - t-un pau - vre cons - crit De l'an

mil - le huit cent dix. Faut quit - ter le Lan-gue-

dô, le Lan-gue - dô, le Lan-gue - dô, Oh! faut quit-

ter le Lan-gue - dô, A - vec le sac sur le dos [1].

Ce n'est pas là sans doute une vraie chanson populaire, mais une imitation due à quelque faiseur de romances à la mode du temps [2]. S'il faut en croire le dernier couplet, qui dit, suivant un procédé renouvelé des chansons d'aventuriers du seizième siècle :

Qui qu'a fait cette chanson?
N'en sont trois jolis garçons.
Ils étiont faiseux de bas;
Et à c't' heure ils sont soldats,

[1] Du Mersan, *Chants et chansons populaires de la France*, 1re série.

[2] Elle n'en est pas moins populaire encore dans les provinces les plus éloignées du *Languedô*, comme dit la chanson. Voir par exemple Guillon, *Ain*, p. 589.

du moins on peut assurer que ces *trois jolis garçons*, si au fait qu'ils fussent des pratiques de la chanson populaire, connaissaient aussi quelque peu les airs d'opéras-comiques et les romances *troubadouresques* usitées en ce temps-là. Ce ton mélangé de mélancolie pastorale et de gouaillerie soldatesque est resté celui d'un grand nombre de chansons militaires de ce siècle.

Mais la vraie chanson militaire, c'est la chanson de marche. La marche est en effet le principal devoir, le plus pénible assurément des troupes à pied; or, en tout temps, la musique a été officiellement appelée à régler la cadence du pas. Dans les marches libres, au pas de route, lorsque les tambours et les clairons n'astreignent pas les soldats à marcher un pas uniforme, ceux-ci, de groupe en groupe, se chargent eux-mêmes, par leurs chants, de suppléer au silence des instruments[1].
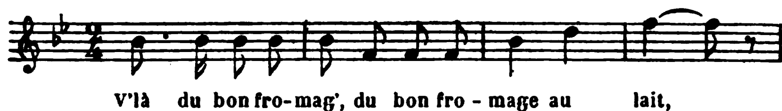
Pour des raisons faciles à deviner, étant donné le principe que nous avons adopté de ne pas séparer dans cette étude les paroles des mélodies, il ne nous sera guère facile de nous étendre sur ces sortes de chansons. Il faut avouer d'ailleurs que le répertoire militaire est, relativement à ce que nous n'osons guère appeler la *poésie*, d'une élasticité étonnante, car il embrasse les sujets les plus divers, depuis les plaisanteries les plus risquées jusqu'aux âneries les plus anodines. Nous passerons sur les premières; ce sont cependant celles qui remplissent le mieux le but : l'humeur gauloise se plaisant à ces sortes de sujets, elles distraient le soldat et l'enlèvent mieux que quoi que ce soit.
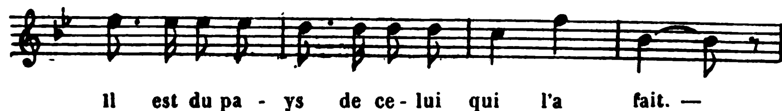
Les autres ne devront pas nous arrêter beaucoup plus longuement, mais au moins nous pourrons en citer : nous en signalerons deux qui suffiront à donner une idée des chansons de marche de l'armée française. Chacune d'elles est une variété des chansons à répétitions dont les randonnées entrevues dans le chapitre des berceuses nous ont déjà fait connaître le type le plus populaire. La première, suivant un procédé facétieux qui paraît avoir un attrait tout particulier pour l'esprit militaire (on le retrouve en effet dans plus d'une autre plaisanterie de caserne), est une de ces chansons à reprises dont les dernières paroles s'enchaînent avec les premières, de façon que le texte tourne indéfiniment sur lui-même sans s'arrêter jamais ni conclure. On remarquera
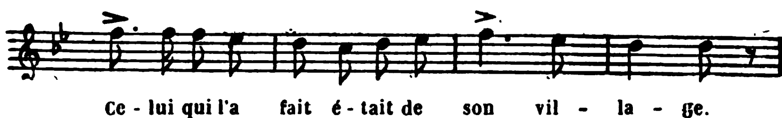
[1] Aujourd'hui, dans un grand nombre de régiments, les chefs de corps exigent le silence dans les rangs pendant la marche, ou tout au moins proscrivent les chansons. Il y a à cela des raisons qui sont assurément hors de notre compétence; nous ne pouvons cependant pas nous empêcher d'observer qu'un grand nombre d'officiers désapprouvent cette mesure, qui, à notre point de vue, a l'inconvénient de se joindre à bien d'autres causes pour détruire et faire tomber dans l'oubli toute une série de chansons populaires.
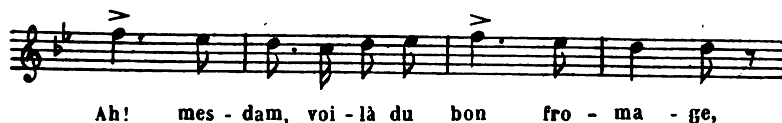
que le début de la mélodie procède de la sonnerie du *Réveil en campagne*.

Mouvement de marche.











L'autre exige encore moins d'efforts de réflexion : il suffit de changer le chiffre du premier vers en ajoutant *un* à chaque répétition pour obtenir toute la succession des couplets. Voici cette chanson, de forme rudimentaire, et dont la mélodie a essentiellement l'allure populaire :

Mouvement de marche.









La cadence réglementaire du pas étant de cent vingt à la minute et la durée de la période de marche comprise entre deux haltes de cinquante minutes environ, on arrivera, d'une *pause* à l'autre, à compter deux cent trois boutons! Cela ne chargera pas beaucoup l'imagination et n'en fera pas moins marcher à merveille.

Dans les marches régulières au pas accéléré, le silence étant sévèrement prescrit dans les rangs, la fonction de régler la cadence du pas est dévolue, on le sait, aux instruments à vent et à percussion : orchestres militaires, fifres, clairons, trompettes et tambours.

Il semble que nous n'ayons pas à nous occuper ici de cet élément purement instrumental; nous ne le ferions pas non plus, si nous ne trouvions ici même des traces d'une influence marquée sur la chanson populaire.

Nous avons constaté, en étudiant des chansons de danse, la fréquence de l'échange qui s'établit entre l'élément vocal et l'élément instrumental, les instruments s'appropriant constamment des mélodies de chansons, et inversement les chanteurs s'emparant des airs de musette, de vielle ou de flûtet qu'ils entendent à la danse, leur appliquant des paroles et en faisant des chansons.

Le même phénomène se produit dans le domaine de la chanson militaire. Sans remonter bien haut dans ce chapitre, nous avons déjà vu la première partie de l'échange se produire, avec les mélodies vocales du *Chant du départ,* de la *Marseillaise,* de *Veillons au salut de l'Empire,* ces derniers ayant passé des voix aux instruments sous forme de marches militaires. Du reste, cette opération se produira moins fréquemment que l'inverse, cela pour des raisons d'un ordre purement pratique : en effet, la gamme des trompettes, et surtout celle des clairons, les deux instruments militaires par excellence, se composant de quelques notes seulement, se refuse à l'interprétation des chansons vocales pour lesquelles ses ressources sont insuffisantes; elle exige la création de mélodies spéciales.

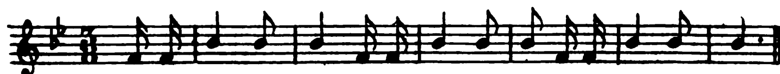
Mais lorsque ces mélodies, composées suivant les nécessités de chaque instrument, sont répétées chaque jour aux mêmes heures et dans les mêmes occasions, prenant l'importance d'un langage, le soldat

est tout naturellement conduit à les répéter, y joindre des paroles et en faire des chansons.

C'est ce que l'on a vu s'effectuer à toute époque dans l'armée. « Dès le quinzième siècle, dit Kastner, plusieurs sonneries, principalement la *Marche* et la *Retraite*, reçurent un texte approprié, et formèrent ainsi de petites chansons qui eurent beaucoup de vogue. Les soldats, les premiers, imaginèrent de leur donner cette forme. En écoutant ou en fredonnant ces appels si connus dont les rythmes sollicitent vivement l'oreille, ils eurent l'idée d'y joindre quelques mots de leur invention. C'étaient le plus souvent de simples propos de caserne, contenant l'expression de leur pensée intime sur les incidents journaliers du service; c'étaient aussi quelquefois des plaisanteries, des allusions à l'adresse des chefs, des camarades ou des ennemis. Quand la phrase s'allongeait un peu et se pliait au joug de la rime, on avait un vers, deux vers et bientôt un couplet[1]. »

Ce passage des sonneries d'ordonnance des instruments aux voix est aujourd'hui d'une pratique courante : pour en citer des exemples, nous n'avons que l'embarras du choix. Citons, au hasard, les paroles mises sous les sonneries d'appel des gradés dans l'infanterie :

Aux fourriers.



Aux sergents fourriers, Aux sergents fourriers, Aux sergents fourriers.

Aux sergents.



Trois fois.

Aux ser-gents de se-maine.

Aux sergents-majors.



Trois fois.

Au rap-port, ser-gents-ma-jors.

Autres sonneries : *La soupe.*



C'est pas d'la soup', c'est du ra - ta, C'est as-sez bon pour le sol-dat.

[1] G. Kastner, *Essai historique sur les chants militaires des Français*, 1855, p. 37.

La charge (fragment).



Voici comment, dans un régiment de nous connu, était interprété l'appel « aux engagés conditionnels » :



Nous n'avons jamais eu la pensée de donner les exemples ci-dessus comme des modèles de poésie fine et distinguée; ils n'en ont pas moins une physionomie très particulière. Le dernier thème est bien connu par une chanson militaire qui procède justement de la même origine que les précédentes et qui est assurément une des meilleures caractéristiques du genre : celle de la *Casquette du père Bugeaud*, qui fut improvisée par nos soldats de l'armée d'Afrique, dans une circonstance trop peu musicale pour qu'il soit utile de la rappeler ici, et dont l'histoire confine peut-être bien un peu à la légende. C'est là la véritable chanson militaire, gaie, bruyante, rythmée, de bonne humeur, soutenant l'esprit et le corps. Que de fois, dans les longues étapes des manœuvres d'automne, nous avons vu les hommes, ayant épuisé tout un répertoire de chansons grivoises, entonner en chœur la marche du régiment, et, ranimés par la force du rythme, repartir de plus belle en oubliant toute fatigue! Quelle meilleure constatation pourrait être établie de la force d'entraînement et de l'action toute-puissante de la mélodie?

On imaginera moins aisément que les batteries de tambours aient pu avoir une influence quelconque sur la chanson populaire. Une observation un peu attentive montrera néanmoins que cette influence existe; mais ce n'est pas, comme on pourrait le croire, dans le rythme qu'il faut la chercher, on la découvrira plutôt dans la forme de certains refrains. C'était un fait déjà acquis au seizième siècle que les batteries de tambour correspondaient à de certaines articulations à l'aide desquelles des mots entiers ont été formés. L'*Orchésographie* cite en exemple la batterie des Suisses connue sous le nom de *Colin tampon*[1]; dans la *Bataille de Marignan* de Clément Jannequin, on trouve les

[1] *Orchésographie*, fol. 15.

onomatopées suivantes : *Farira rira, rara, rale; Tarira, lala, lula, lale*, etc. Ces mots sont devenus des refrains analogues aux *verduron verdurette, dondaine dondon*, que nous avons vus dans les chansons anecdotiques et les chansons de danse. Dans la *Comédie des chansons*, qui, datant de la première moitié du dix-septième siècle, est composée de fragments de chansons populaires dont la majeure partie remontait à des temps déjà très reculés, on remarque, dans la bouche du soldat La Roze, des refrains tels que *Patapatapan; Tantaralan tantare; Sus, sus tarare pompon*. G. Kastner, qui s'intéressait à ces détails infiniment petits et eût assurément rendu des services à la science populaire si elle eût existé de son temps, fournit à ce sujet des observations dignes d'être notées : analysant, dans une étude minutieuse et fine *Du refrain*[1], les *Onomatopées et mimologismes qui représentent le son de la voix, le rythme de la chanson, le mouvement cadencé de la danse et le jeu des instruments*, il cite notamment les cas suivants :

« *Patapan, patapatapan-patapatapan*. Mots faits pour exprimer le bruit du tambour, et qui appartiennent à toutes les langues, s'ils appartiennent à quelqu'une.

« *Ran tan plan-r'li, r'lan, rilan tamplan-rataplan*, imite les effets variés des coups de baguette dans les batteries de tambour. *Rantanplan* ou *rataplan*, répété à intervalles égaux, indique parfaitement l'espèce de batterie nommée rappel.

« *Ran tan plan tire lire*. Double onomatopée qui rend l'effet du tambour accompagné du fifre.

« *Tarare pon pon* exprime le son de la trompette joint au bruit du tambour...

« *Trudon trudaine*, onomatopée du bruit du tambour. Rabelais a donné ce nom au fameux tambourineur du seigneur de Basché. La forme *trudon trudaine* a quelquefois servi de refrain; et, dans la *Farce de Pathelin*, des paroles vagues qui se perdent en l'air comme le roulement d'un tambour éloigné sont appelées *trudaines*.

Et s'il vous dit : Ce sont trudaines,
Il vient d'avec moi tout venant.

« *Tsing, tsing, boum boum*, représentent ordinairement les sons des cymbales, du triangle et du chapeau chinois, unis aux coups de la grosse caisse. »

Pour revenir à des considérations plus purement musicales et en finir avec cette question, citons seulement quelques noms d'airs connus sur lesquels les chansonniers du dix-huitième siècle et du commencement du dix-neuvième (jusqu'au jour où il n'y eut plus de chan-

[1] Articles de la *Gazette musicale* de décembre 1849.

sonniers) écrivaient leurs couplets : la *Clef des chansonniers*, de 1719, la *Clef du Caveau*, dont la première édition parut en 1809, donnent comme tels la *Marche du roi de Prusse*, la *Marche nouvelle des gardes du corps*, la *Marche nouvelle des mousquetaires*, la *Marche suisse*, la *Marche des uhlans*, le *Pas redoublé de l'infanterie*, etc. On sait que la *Marche du régiment de Turenne* est restée populaire en Provence, devenue comme le chant national du pays sous le nom de *Marcho dei Rei*. Ces titres et le caractère même des mélodies en indiquent assez l'origine : ces airs sont militaires, c'est de l'armée qu'ils viennent; ce sont sans doute les soldats qui les premiers, en leur appliquant des paroles, ont transformé en chansons et popularisé sous cette forme des morceaux purement instrumentaux que les Philidor et Lulli lui-même avaient, sur l'ordre du Roi, composés pour les hautbois, fifres et tambours des régiments[1].

[1] KASTNER, dans son *Manuel de musique militaire*, donne un certain nombre de ces morceaux de musique militaire du dix-septième et du dix-huitième siècle, d'après un manuscrit de Philidor appartenant à la Bibliothèque de Versailles.

CHAPITRE VIII

CHANSONS DE FÊTES.
LES CHANTS DE L'ANNÉE. — LES CHANTS DE LA VIE.
LES CHANTS DE LA MORT.

I

Dans une de ses belles leçons du Collège de France sur les *Origines de la littérature française*[1], M. Gaston Paris disait : « Si les Celtes, nos premiers aïeux, ont laissé des traces dans la vie intellectuelle et morale de leurs descendants, c'est par les côtés les plus humbles, les plus populaires, mais aussi les plus primitifs de leur génie. — A certaines époques de l'année, ajoutait-il, on célèbre dans beaucoup de nos provinces des fêtes qui s'en vont tombant tous les jours en désuétude à mesure que notre civilisation répand son instruction uniforme, mais qui sont demeurées les mêmes depuis l'époque celtique. » Il est acquis en effet aujourd'hui que nombre de pratiques religieuses des Gaulois sont restées à l'état de traditions ou de superstitions jusque chez nos paysans du dix-neuvième siècle, qu'une foule de coutumes, de traits de mœurs de nos primitifs ancêtres s'y sont perpétués, profondément enracinés par un long usage, modifiés et transformés à l'infini, mais encore reconnaissables. Les campagnes gauloises, éloignées des villes d'où la conquête romaine avait fait disparaître jusqu'aux dernières traces de la religion primitive, furent les derniers refuges du druidisme proscrit; ses cérémonies y restèrent en vigueur et s'y enracinèrent à tel point que le christianisme, à son tour, ne pouvant les extirper, dut se résigner à en adopter quelques-unes, les appropriant aux nécessités et à l'esprit de la religion nouvelle, et condamnant les autres, les qualifiant de manœuvres *diaboliques*, sans arriver à les faire disparaître des mœurs populaires. De là, ces pratiques de sorcellerie qui ont encore le don d'en imposer à nombre de campagnards de notre siècle; de là aussi la croyance aux *vertus* singulières de

[1] Voir G. Paris, *La poésie au moyen âge*, p. 48.

certaines plantes, de même que ce symbolisme des fleurs, poétiques conventions en honneur chez tous les peuples celtiques; de là encore le culte des sources miraculeuses, dernier vestige des religieux hommages rendus aux fontaines sacrées par les Gaulois, le peuple adorateur des objets de la nature, sources, lacs, pierres, arbres, vents; ou enfin les fêtes des solstices, célébrées par des feux allumés sur les hauts lieux, en l'honneur de Béal, le dieu du soleil, disaient les Gaulois, en l'honneur de Noël ou de la Saint-Jean, disent nos paysans contemporains, sans que dans certains pays le caractère des fêtes ait changé notablement dans cette longue révolution de siècles.

Elles sont nombreuses et variées, celles des fêtes de nos campagnes qui, différant suivant les époques, les pays, les localités, semblent néanmoins se rattacher intimement à ces traditions lointaines et avoir conservé quelques-uns des traits caractéristiques de leur origine. Bien que leur étude présente assurément plus d'intérêt à un point de vue purement ethnographique qu'en ce qui concerne la mélodie populaire, elle doit être au moins indiquée ici, car ces cérémonies ont donné naissance à une multitude de chansons. Parfois dans les fêtes du printemps, pleines du charme et de la mystérieuse poésie de la nature, nous pourrons noter au passage quelque gracieuse cantilène; pour la Saint-Jean, de chaudes et vives chansons de danse; et, même sans espérer beaucoup retrouver dans les mélodies traditionnelles de nos paysans les chants bardiques de nos pères les Gaulois, peut-être rencontrerons-nous là quelques nouveaux types mélodiques accusant une antique origine.

La première fête populaire de l'année, celle du solstice d'hiver, est aussi une des plus importantes. Elle se célèbre au renouvellement de l'année, c'est-à-dire, suivant les provinces, du jour de Noël à la fête de l'Épiphanie. On l'appelait déjà, au seizième siècle, et on l'appelle encore la fête de l'*Aguilaneuf,* mot qui porte en lui-même la marque de son origine celtique, car même en abandonnant l'étymologie contestée de *Au gui l'an neuf,* qui semblait rattacher la fête à la cérémonie druidique de la cueillette du gui, on en retrouverait une autre de même extraction dans le breton *eginan,* le gallois *eginyn* et *eginard,* l'irlanlais *eigean* et le gaël-écossais *eigin,* que le *Barzaz-Breiz* traduit par *prémices, étrennes.*

Les chansons de l'*Aguilaneuf,* également désignées, suivant les dialectes de nos provinces, sous les noms de la *Guilloné, Guilloneu, Guillaneu, Guilloneou, Hoguinano, Haguinelo,* ou encore des *Aguignettes*[1],

[1] Dans quelques provinces où ces noms sont tombés en désuétude, bien que la tradition de la fête ait subsisté (tel est le cas dans plusieurs départements de l'Est), le terme équivalent pour désigner à la fois la chanson, la fête et surtout les étrennes, est *la part à Dieu.*

représentent en effet l'un des principaux types d'une importante classe de chansons populaires : les chansons de quête. Leur usage, non plus que leur allure, n'a dû changer beaucoup depuis le seizième siècle (ni vraisemblablement depuis beaucoup plus longtemps), si l'on s'en rapporte à la description suivante de la tournée traditionnelle des quêteurs, telle qu'elle est racontée d'une façon très vivante par Noël du Faïl, conseiller au parlement de Rennes, dans ses *Propos rustiques* :

« Ils s'equipoient honnestement de bons bastons de pommiers, fourges, vouges, et quelques vieilles espées rouillées, avecque une forte arbaleste de passe. Devant tous marchoit un compagnon avec un tambourin de suisse; un autre sonnoit du fiffre, ainsi qu'il disoit, ayant sa rapière sous le bras, en faisant du bon compagnon, disant qu'il ne la portoit pour faire mal, mais pour piquer les limax. » Un troisième « portoit une grande et large poche pour mettre les andouilles et autres émolumens de la queste ». Un quatrième portait la broche pour le lard. Et « ainsi bien enharnachés et bien échauffés, ils marchoient longuement », chantant une chanson que le chef de la troupe « leur apprenoit, comme de sa façon, pour ce que très bon estoit rimasseur et estoit voluntiers appelé à tous jeux qui se faisoient ». Leur cri était : « Ha! Dieu te garde, or ça, compain, donne nous Aguilaneuf[1]. »

Cet attirail, le personnel même des quêteurs, tout cela s'est modifié à coup sûr; mais, en notre siècle même, des tournées du même genre ont encore lieu, à l'époque du jour de l'an, dans beaucoup de provinces. Jeunes gens ou enfants se réunissent alors pour aller demander les étrennes; les pauvres n'auraient garde de laisser échapper une si bonne occasion dès qu'elle leur est offerte par la tradition du pays; même, dans quelques communes, ce n'est rien moins que le sacristain qui dirige le mouvement. Ne considérerait-on pas, par hasard, ce fonctionnaire comme le successeur naturel des bardes ou des druides?

Ainsi marche la bande des quêteurs, parcourant le village où elle s'est formée et les hameaux environnants; elle va de porte en porte, s'arrêtant devant les maisons les plus importantes; là, le chanteur de la troupe, ou *le chœur* tout entier, adresse sa requête, non pas en vile prose, mais sous forme d'une chanson consacrée à cet usage. Ces sortes de pièces, il faut l'avouer, sont souvent plates et d'une forme plus rudimentaire encore qu'aucune de celles que nous avons étudiées jusqu'ici; ne les dédaignons pas, cependant, car elles ont une saveur de nature, on y trouve des images naïves et une grâce d'autant plus pénétrante qu'elle est assurément sans nul apprêt.

[1] Noël du Faïl, ap. *Barzaz-Breiz*, 8e édit., p. 451.

Voici par exemple une de ces pièces en usage dans le pays de Caux :

Aguignette à fleur de lys,
Quand j'irons en paradis,
Entre Pâques et Noël,
Il y fait si bon, si bel.
Y a ma sœur Madeleine
Qui en est la plus certaine;
Elle y roule sa brouette
Tout le long du paradis.
Donnez-moi mes *aguignettes*
En l'honneur de Jésus-Christ,
Aguignola [1].

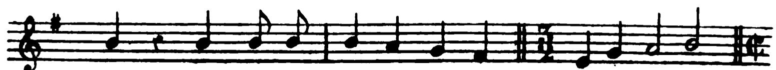
Le nom plus ou moins corrompu de la fête sert de refrain à presque toutes ces chansons : *Aguignola* dans la chanson normande citée ci-dessus; ailleurs : *Hoquinano, Hoquinelo,* ou *la Guillaneu,* ou encore un vers tout entier : *Le Guillaneu nous faut chanter ; — La Guillaneu je vous demande ; — Lou Guillaneu nous sian douné ; — En donnant la Gui l'anneu* [2]. Dans l'Est : *Donnez-nous la part à Dieu* [3].

Voici encore un couplet du même genre : il est tiré de la chanson traditionnelle restée populaire dans le Périgord. Nous aurons plus tard des observations à faire au sujet de la mélodie.

Assez lent.



Nous somm' aï - ci tard ar - ri - bé De-vant la por-to d'un bour-



djé. La Guil-lo - neu nou fal dou - né, Vaillant sei-



gneur; La Guil-lo-neu dou-na la nous Aux com-pa - gnons [4].

Parmi les autres époques de l'année auxquelles se rapportent des coutumes similaires, les plus intéressantes sont le carnaval, la semaine

[1] *Poésies populaires de la France,* manuscrit de la Bibliothèque nationale, t. I, fol. 634.
[2] *Idem.,* fol. 603, 611, 613, 622, 638.
[3] Voir GUILLON, *Chansons de l'Ain,* p. 571.
[4] Oscard HAVARD, art. sur *L'aguilaneuf et les noëls* dans le *Monde hebdomadaire,* des

sainte et le premier mai. C'est assurément à la célébration du vendredi saint sous sa forme populaire qu'est due la conservation de la plupart des complaintes de la Passion dont nous avons parlé dans le premier chapitre, car ici, les enfants qui s'en vont, la veille ou l'avant-veille de Pâques, quêter dans les maisons des gâteaux et des œufs (les œufs de Pâques), chantent, au lieu d'un *Aguilaneuf*, une de ces antiques chansons narratives transformée en chant de quête pour la circonstance.

Quant au premier mai, il est célébré avec plus de solennité que n'importe quelle autre fête de l'année dans certaines provinces, surtout dans la région est de la France, depuis la Champagne et la Lorraine jusqu'au Dauphiné (l'Aguilaneuf au contraire, nous l'avons vu, paraît s'être réservé plus spécialement pour domaine les provinces de l'Ouest, de la Normandie à la Gascogne). C'est particulièrement la fête de la jeunesse; ici, le cortège est formé le plus souvent de jeunes filles, ou bien de jeunes gens et de jeunes filles réunis. En ce premier jour du mois de Marie, la quête a pour prétexte d'orner l'autel de la Vierge, mais la plupart du temps les offrandes, recueillies en nature, forment le menu champêtre d'un banquet dont les quêteurs sont les principaux convives.

En Champagne et en Lorraine, où ces traditions se sont maintenues avec le plus de persistance, une des jeunes filles, désignée par le sort ou par le choix de ses compagnes, est habillée de blanc, parée de rubans et couronnée de fleurs : c'est elle qui doit porter la parole au nom de ses suivantes, ou du moins entonner les couplets; on l'appelle la *reine* ou la *mariée ;* ou bien encore elle est désignée sous le nom de *trimousette,* terme dérivé d'un mot usité dans la plupart des chants du mois de mai des provinces de l'Est, auxquels il sert de refrain (comme *Aguillaneuf* ou ses dérivés dans les chansons étudiées précédemment) : c'est le mot *trimazô, trimâza, tri mâ ça, trimésa,* ou *trimouset,* en usage en Champagne, Lorraine et Bourgogne, et demeuré jusqu'ici inexpliqué pour les celtisants aussi bien que pour les romanistes.

30 décembre 1882, 13 et 20 janvier 1883; on trouvera dans le même travail d'autres *Aguilaneufs* en usage en Normandie, Vendée, Gascogne, Orléanais, Touraine, Anjou et basse Bretagne. Voir encore des chansons du même genre avec les airs notés dans le manuscrit de la Bibliothèque nationale, t. I, p. 603, 613, 634 (Anjou, Périgord et Normandie), et BUJEAUD, *Provinces de l'Ouest*, t. II, p. 148 et suiv.; DE LA VILLEMARQUÉ, *Barzaz-Breiz*, p. 445; TARBÉ, *Champagne*, t. II, p. 39; BLADÉ, *Armagnac et Agenais*, p. 62; le même, *Gascogne*, t. II, p. 272 et suiv.; GAGNON, *Canada*, p. 237; GUILLON, *Ain*, p. 571; LAFOREST, *Limoges au dix-septième siècle*, p. 290, mélodie notée n° 2 des planches, p. 624. La chanson du *Rommelpot ou la part à Dieu* et celle intitulée *Nieuwjaerwensch* (*Souhait de nouvel an*), dans les *Chants populaires des Flamands de France*, de DE COUSSEMAKER, appartiennent à la même catégorie, mais leurs mélodies (notées p. 93 et 94) sont des thèmes de danse très différents des airs des *Aguilaneufs* ci-dessus signalés.

Voici une version champenoise de ces chansons. La *trimousette* entonne:

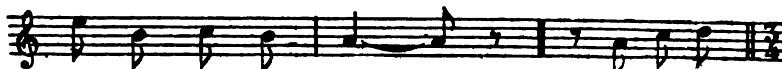
Assez lent.

Une voix seule.

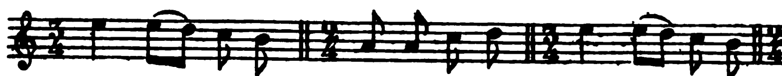


Tri - mou - set'. C'est le Mai, mois de Mai, c'est le

Le chœur.



jo - li mois de Mai. — En re-ve-



nant de dans les champs, En re - ve - nant de-dans les



champs, Nous ont trou - vé les blés si grands, La blan-che

La voix.



épi - ne flo - ris - sant, De - vant Dieu. C'est le



Mai, mois de Mai, C'est le jo - li mois de Mai. —

Refrain.

C'est le Mai, mois de Mai,
C'est le joli mois de Mai.

I

En revenant de dans les champs (*bis*),
Nous ont trouvé les blés si grands,
La blanche épine florissant,
Devant Dieu.

II

Quand vot' mari s'en va dehors (*bis*),
Que Dieu lui soit en bon accord;
En bon accord de son fils,
Jésus-Christ.

III

Quand vous couchez vot' bel enfant (*bis*),
Vous le couchez et le levez,
Et en toute heur' de la journée,
Devant Dieu.

IV

Un petit brin de vot' farine (*bis*).
Ce n'est pour boir' ni pour manger;
C'est pour aider avoir un cierge,
C'est pour lumer la noble Vierge,
Devant Dieu.

Quand la quête est terminée, les chanteurs s'éloignent en chantant le couplet suivant :

Madam', nous vous remercions
De vos bonnes intentions.
Nous prierons Dieu dans vot' maison,
Ainsi quand nous en sortirons,
Devant Dieu.

Mais si le résultat de la quête n'a pas été satisfaisant, les quêteurs substituent au couplet de remerciement le singulier souhait que voici :

J' vous souhaitons autant d'enfants
Qu'y a de pierrettes dans les champs [1].

Les vers de cette chanson sont singulièrement incorrects et négligés; encore en donnons-nous ici la meilleure leçon que nous ayons pu trouver. Nous n'aurions pas eu moins de peine s'il s'était agi de donner de bons textes d'*Aguillaneufs*. D'où donc proviennent ces altérations dans des poésies populaires répandues dans un si grand nombre de provinces et depuis tant de siècles? Serait-ce trop demander à l'induction que de répondre en affirmant que ces altérations sont précisément dues à la très grande ancienneté des poésies, que celles-ci, sous leur forme actuelle, ne sont que les débris de types poétiques remontant à une époque antérieure à notre ère, qu'enfin, comme les fêtes auxquelles elles sont demeurées attachées, elles tirent leur origine de l'époque celtique? Sous les rugosités de la forme, sous les incorrections de semblants de vers qui ne sont qu'une prose à peine cadencée, on retrouve des idées charmantes, poétiques, savoureuses, qui semblent transportées d'une langue étrangère et adaptées tant bien que mal à la nôtre : c'est que ces pièces ne sont, très vraisemblablement, que des traductions de types préexistants et conçus dans une autre langue, traductions opérées tout naturellement par le temps et les variations du langage. Quant aux mélodies, les unes sont débitées sur une formule mélodique très courte et tout à fait primitive [2]; les autres, de forme plus arrêtée, conservent non seulement le même

[1] *Poésies populaires de la France*, manuscrit de la Bibliothèque nationale, t. I, fol. 297, envoi du département des Ardennes. Autres versions lorraines, même *Recueil*, fol. 387. On trouvera également des chants de quête du mois de mai dans Tarbé, *Romancero de Champagne*, t. II, p. 60 et suiv.; de Puymaigre, *Pays messin*, t. I, p. 250 et suiv.; Ph. Leduc, *Bresse et Bugey*, p. 79 et 85; Guillon, *Ain*, p. 573 et 575; Weckerlin, *Fêtes et chansons populaires du printemps et de l'été*, p. 18 et suiv.; Cortet, *Essai sur les fêtes religieuses et les traditions populaires qui s'y rattachent*, p. 153 et suiv.; les *Poésies populaires de la Lorraine*; les *Chansons populaires des provinces de France* (art. Champagne et Poitou); les *Chants de mai de la haute Bretagne* (dans *Mélusine*, décembre 1885), etc.

[2] On trouvera dans l'*Almanach des traditions populaires*, de 1883, quelques-unes de ces formules notées (d'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale).

caractère de gravité presque religieuse, mais encore, sous leurs altérations, on retrouve en elles un certain nombre de types communs à des chansons populaires dans des provinces éloignées qui ne se les sont évidemment pas transmises dans les temps modernes. Nous reviendrons sur cet important sujet, et nous croirions avoir fait œuvre méritoire si nous étions parvenu à déterminer quelles sont, parmi les mélodies de nos campagnes, celles qui, sans avoir été défigurées par les influences étrangères, ont conservé la physionomie propre aux chants celtiques, à montrer enfin quelques échantillons de ce qu'était la musique que l'on chantait, dans les temps antiques, sur la terre des Gaulois.

II

A la venue du printemps correspondent encore des fêtes d'une autre sorte : celles de la plantation du *mai*, qui, devenu de nos jours, surtout depuis la Révolution, un prétexte à manifester des opinions ou des sympathies politiques, était jadis simplement un gage d'amour que les galants élevaient devant la maison de leur *mie*. Cet usage, aussi bien que celui des étrennes du mois de mai, paraît avoir été très général aux quinzième et seizième siècles, s'il faut s'en rapporter aux nombreuses poésies, populaires ou non, qui y font allusion. Les chansons de mai de cette époque sont presque aussi nombreuses que celles où il est question du *doux rossignolet;* plus d'une a été mise en parties par les maîtres de l'école du contrepoint vocal, depuis Binchois, l'un de ses fondateurs, jusqu'à son dernier représentant, Du Cauroy, en passant par Jannequin, Arcadet, Gombert, Goudimel, Roland de Lassus, Claude Lejeune, etc. Une gracieuse chanson notée dans un chansonnier du dix-septième siècle a pour refrain ces deux vers :

Laissez-moy planter le may,
Moy qui suis gentil gallant[1].

Près d'un siècle auparavant, le même refrain était déjà noté dans un recueil de chansons en parties[2]; antérieurement encore, les collectionneurs inconnus auxquels nous devons le manuscrit de Bayeux

[1] *Recueil des plus belles chansons de danse de ce temps.* Caen, Jacques Mangeant, 1615, p. 20.

[2] *Sixiesme livre contenant* XXVII *chansons.* Paris, Attaingnant, 1539, fol. IV, chanson en parties de Bouteiller.

et celui qui a fait l'objet de la publication de MM. Gaston Paris et Gevaert avaient songé à faire place dans leurs recueils à plus d'une chanson similaire, et il ne faudrait pas chercher beaucoup pour en trouver jusque parmi les chansons des trouvères et des troubadours. Enfin, les poètes de cour du seizième siècle ne dédaignent pas de s'inspirer de ces gracieuses coutumes : ne parlons pas de Ronsard, qui a célébré le printemps d'un ton plus élevé et plus personnel; mais on trouvera, par exemple, dans Mellin de Saint-Gelais, certaines poésies galantes, adressées aux grandes dames de la cour et de la ville, qui portent en manière de dédicace des suscriptions telles que : *Présent d'un ami au premier jour de mai;* une pièce de cet auteur, datée de 1550, commence ainsi :

A ce beau premier jour de may,
En lieu de boucquet ou de may,
Présent vous fay, mes damoiselles,
D'un plat de cerises nouvelles.

La poésie et le chant, sous toutes leurs formes, avaient donc consacré cette gracieuse coutume.

La tradition populaire a conservé nombre de chansons relatives à la plantation du mai; il s'en trouve presque dans toutes nos provinces. Comparez avec le refrain de la chanson du recueil normand du dix-septième siècle cité plus haut ce début d'une chanson poitevine :

Un jour de mai, ça m'y prend une envie
D' planter un mai à la port' de ma mie [1].

Ici, les mélodies n'ont plus ce caractère d'étrange et monotone mélancolie des chants de quête : plus modernes apparemment, elles sont plus développées et ont tantôt la grâce et la fraîcheur de nos plus jolies chansons d'amour, tantôt la vivacité des chansons de danse.

C'est aussi sous forme de rondes que nous trouvons la plupart des chansons de la Saint-Jean. Ici, nous voyons reparaître le feu sacré des fêtes des solstices en usage dans la religion druidique : on le retrouve également à Noël, où le feu se fait dans l'âtre, l'usage de la bûche de Noël étant encore un reste de la tradition des feux du solstice d'hiver; aux fêtes des brandons, qui se célèbrent, suivant les provinces, soit le jour de l'Épiphanie, soit le premier dimanche de carême, soit celui de Quasimodo : ces cérémonies populaires se passent à la nuit close et sont l'occasion de promenades aux flambeaux, aux sons des chansons, dans la campagne, au milieu des vergers, des champs, des bois.

Mais la fête de la Saint-Jean est la plus belle. Que de chansons,

[1] BUJEAUD, *Provinces de l'Ouest*, t. I, p. 279.

que de rondes échevelées autour du feu de joie, prétexte d'évolutions bruyantes et tourbillonnantes! Au milieu des cris d'allégresse de la foule, les plus braves tiennent à honneur de franchir d'un saut le bûcher flambant, et chacun, la fête terminée, emporte précieusement un tison, dont la *vertu,* que nul n'aurait garde de révoquer en doute, doit préserver pour toute l'année la maison de l'atteinte du feu du ciel [1].

En basse Bretagne, dans certains cantons du pays de Vannes et quelques hameaux de la Cornouaille, il semble que la fête de juin (aujourd'hui tombée en désuétude, paraît-il) procède directement des cérémonies religieuses célébrées par les anciens Bretons au solstice d'été. Elle avait lieu au pied d'un dolmen : les garçons et les filles (on n'y était admis que passé l'âge de seize ans et avant d'être marié) s'y rendaient chaque samedi du mois, à quatre heures de l'après-midi; les jeunes gens portaient à leurs chapeaux des épis verts, et les jeunes filles, au sein, des fleurs qu'elles déposaient en arrivant sur la pierre du dolmen. — La tradition assurait que ces bouquets restaient des semaines entières sur la table de pierre, aussi frais que le matin où ils avaient été cueillis si les amoureux étaient fidèles, mais qu'ils se flétrissaient dès l'instant où ils cessaient de l'être. — Le *patron* de la fête, portant à la boutonnière un nœud de rubans bleu, vert et blanc (M. de la Villemarqué remarque que ces couleurs étaient celles des druides, des bardes et des augures cambriens), ouvrait le bal, et la ronde qui a été conservée, chanson d'une douce et pénétrante poésie, se dansait, chose singulière, non pas autour du feu de joie, mais autour du dolmen [2].

En Normandie, la Saint-Jean était célébrée jadis, à l'abbaye de Jumièges, par une singulière cérémonie connue sous le nom de fête du *Loup vert.* Le 23 juin, une procession bizarre allait chercher le patron de la fête, qui, grotesquement affublé, figurait le Loup vert, héros de la journée. Solennellement, le cortège s'en allait à vêpres; car la fête était à demi religieuse, et le curé y assistait tout du long; enfin l'on se rendait au feu de la Saint-Jean; le Loup vert conduisait la ronde; au bruit des fusillades, on chantait le *Te Deum,* une parodie de l'hymne à saint Jean-Baptiste : *Ut queant laxis,* et enfin l'on entonnait en dansant la gracieuse ronde dont voici le premier couplet :

Vif.



Voi - ci la Saint - Jean, L'heu-reu - se jour - née

[1] Voir Bujeaud, *Provinces de l'Ouest,* t. I, p. 185.
[2] *Barzaz-Breiz,* p. 430.





La même chanson se retrouve dans d'autres provinces [2], et partout les mélodies, bien que différentes entre elles, peuvent compter parmi les plus charmants types de mélodies populaires. La version normande, syllabique, très vive, avec sa division de trois en trois mesures brèves et ses mouvements plus libres que ne le comportent habituellement les chansons de nos campagnes, nous rappelle certains airs de chansons françaises du quinzième et du seizième siècle comme on en lit quelques-unes dans le recueil de MM. G. Paris et Gevaert. Même vivacité, même caractère musical et rythmique dans la ronde de la Saint-Jean populaire en Lorraine, et que nous avons retrouvée en Bresse :

Voici la Saint-Jean et la Saint-Pierre,
Voici la Saint-Jean d'été [3].

En Alsace, le chant de la Saint-Jean est une sorte d'incantation modulée sur une formule mélodique reposant sur deux notes principales fortement rythmées :

Salvaï, Gloräï,
Glick in's Hüss,
Unglick Sankt [4].

Dans le Midi enfin, saint Jean n'est pas moins fêté. La *Bravade* d'Aix en Provence, encore en usage, fut instituée, dit-on, l'année où Charles d'Anjou, comte de Provence, revint de la Terre sainte, c'est-à-dire en 1256. Mistral la définit ainsi :

« Bravade (*Bravado*), décharges de mousqueterie qu'on faisait autre-

[1] WECKERLIN, *Fêtes et chansons populaires du printemps et de l'été*, p. 37, d'après les *Énervés de Jumièges*, de M. LANGLOIS. Rouen, 1838.

[2] BUJEAUD, *Ouest*, t. I, p. 185. On nous signale une autre version populaire en Vendée et Ile-de-France. La *Revue des traditions populaires* (1re année, p. 356) a publié cette dernière avec le début : *Voici la Noël;* sauf ce détail, c'est la même que les chansons de la Saint-Jean précitées.

[3] DE PUYMAIGRE, *Pays messin*, t. II, p. 334.

[4] WECKERLIN, *Alsace*, t. II, p. 96. — Traduction : « Salvaï, Gloräï, — Bonheur dans la maison, — Que le malheur s'en aille dehors. »

fois au moment d'allumer le feu de la Saint-Jean, et, par extension, cérémonies préliminaires et saut de ce feu [1]. »

La Bravade s'exécute dans les campagnes de la Provence avec autant d'entrain que dans son antique capitale : voyez-en la description dans le septième chant de *Mireio :*

« Alentour, les moissonneurs, fous de joie, avec leurs têtes fières et libres, se renversant dans l'air vibrant, tous, d'un même saut, frappant la terre ensemble, faisaient déjà la farandole. La grande flamme qui glapit sous la bourrasque qui l'agite attisait sur leurs fronts des reflets éclatants.

« Les étincelles, en tourbillons, montent aux nues, furibondes. Au craquement des troncs tombant dans le brasier se mêle et rit la petite musique du galoubet, vive et folâtre comme un friquet dans les rameaux... Saint Jean, la terre enceinte tressaille, quand vous passez!

« Le feu joyeux pétillait; le tambourin bourdonnait, grave et continu, comme le murmure de la mer profonde, quand elle bat paisiblement contre les roches. Les lames hors des fourreaux et brandies dans les airs, les danseurs bruns

« Trois fois avec de grands élans font dans les flammes la Bravade. »

Nous n'insisterons pas davantage, le seul intérêt musical de la fête étant dans l'exécution des farandoles qui se dansent autour du feu de joie; mais nous ne saurions où arrêter cette étude si, étendant notre sujet qui doit se borner strictement aux chansons, nous voulions étudier toutes les coutumes et superstitions populaires relatives au feu de la Saint-Jean. Nous ne nous arrêterons pas non plus aux chansons de fêtes ayant une origine exclusivement catholique : celles-ci, d'ailleurs, n'ont pas laissé dans les coutumes populaires de traces aussi profondes que celles qui se rattachent aux traditions païennes. Il faut en excepter Noël, qui, au point de vue de la chanson populaire, a une importance si spéciale que nous consacrerons un chapitre spécial aux chansons qui en ont pris le nom : les Noëls.

Quant aux fêtes instituées au moyen âge, sous l'influence et avec l'assentiment du clergé, la fête des fous, la fête de l'âne, et les processions burlesques célébrées pendant plusieurs siècles dans quelques-unes de nos provinces, surtout les plus voisines de l'Ile-de-France, elles sont partout tombées en désuétude longtemps avant la fin de l'ancien régime. Par leur caractère foncièrement satirique, elles différaient essentiellement des fêtes populaires étudiées au cours de ce chapitre. Cependant, elles ont à tel point frappé l'imagination populaire que certaines provinces en ont conservé des vestiges. Le recueil de Bujeaud renferme deux pièces, le *Testament de l'âne* et la *Mort de l'âne,* qui, recueillies en Poitou, Aunis et Angoumois, il y a vingt ans, sont, dit l'auteur du recueil, « de celles que nos joyeux pères chan-

[1] *Mireio,* note 15 du septième chant.

taient à la porte de l'église le jour de la Circoncision, jour de la fête de l'âne [1] ». Nous avons nous-même recueilli deux autres versions de la dernière, l'une en Bourgogne, l'autre en Bresse. Elles sont très sales, et se chantent sur des airs de chansons à danser des plus vulgaires.

Enfin, nous serons également bref au sujet des chansons qui se rapportent à de simples traditions locales, quelque intéressantes qu'elles puissent être : le *Reuzlied,* que l'on chante dans les villes de Flandre pour la fête du *Reuze,* personnage fantastique représenté par un colossal géant de carton que l'on promène processionnellement dans les rues en chantant autour de lui une chanson de danse au rythme fortement marqué comme presque tous les airs à danser de la Flandre [2]; — les airs de flûte et tambourin en usage dans les cérémonies éminemment curieuses de la Fête-Dieu à Aix en Provence, airs que la tradition attribue au roi René et qui sont restés classiques parmi les tambourinaires provençaux [3]; — d'autres encore qu'on pourrait retrouver dans les provinces qui ont le mieux su garder, jusqu'en notre siècle, le caractère natif et les coutumes de la race.

Les fêtes agricoles pourraient nous fournir aussi quelques intéressants documents, surtout les fêtes des moissons dont la mise en scène, si primitive qu'elle soit, atteint souvent à un haut degré de poésie. D'ailleurs, pour la plupart de ces fêtes comme pour beaucoup de celles qui ont été étudiées au cours même de ce chapitre, même pour celles où l'on chante le plus, on peut poser en principe qu'il n'y a pas de chansons spéciales; parmi celles que des traditions locales ont consacrées pour des dates fixes et qu'on ne chante jamais aux autres époques de l'année, il en est dont le thème est populaire dans toutes nos provinces et qu'un seul mot dans le refrain ou le premier vers a transformées en chansons de fête. Nous citions tout à l'heure une chanson commençant par ce vers : *Voici la Saint-Jean, l'heureuse journée;* mais dès le deuxième couplet, il n'est plus du tout question du saint; la chanson s'achève en chanson de danse. Une chanson de mai débute ainsi :

Voici le mois de mai, — que donn'rai-je à ma mie?
— Nous lui plant'rons un mai — à sa porte jolie [4].

Mais aussitôt après la poésie, négligeant et le mois de mai et son gracieux gage d'amour, va nous entretenir de la rivalité de deux sœurs

[1] BUJEAUD, *Ouest*, t. I, p. 61 à 65.
[2] DE COUSSEMAKER, *Flamands de France*, p. 139.
[3] Voir notamment, sur ce sujet, un livre déjà signalé à propos de la Bravade de la Saint-Jean et intitulé : *Explication des cérémonies de la Fête-Dieu d'Aix en Provence*, Aix, 1777. Gravures et airs notés.
[4] *Poésies populaires de la France*, manuscrit de la Bibliothèque nationale, t. I, p. 294.

dont la cadette se marie la première. Il est un Aguillaneuf normand [1] dont les paroles sont celles d'une des chansons du quinzième siècle du recueil de M. G. Paris : *J'ai bien nourri sept ans un joli geai* [2], dont on retrouve un autre similaire dans une chanson du Canada [3], sans qu'aucune de ces dernières versions ait le caractère de chanson de fête.

Les laboureurs de Bresse célèbrent ainsi saint Blaise, leur patron :

E ce ti voui la Sin Blaisou,
La féta dé bouvi;
E pi nous autre zeune feille
Faudra nous deverti [4].

Mais la chanson ne tarde pas à prendre toutes les allures d'une chanson d'amour, fort jolie d'ailleurs dans sa naïve rusticité. Dans la même province, la Saint-Martin est l'époque habituelle des engagements de domestiques; aussi tous les valets de ferme ne manquent-ils pas d'entonner victorieusement, le moment venu, leur chanson narquoise : *V'tia la Sin Martin qu'approuce;* il y est fort question des mésaventures conjugales du vieux fermier en compétition avec son valet. Mais la chanson existe aussi bien loin de la Bresse sans qu'il y soit aucunement fait mention du grand saint Martin : c'est une de ces contre-parties de la chanson de la *Maumariée* dont il a été parlé dans le second chapitre de cet ouvrage [5].

Et la *Maumariée* n'aura-t-elle pas aussi sa place en personne dans ces chansons de fête? N'en doutons pas; nous la rencontrerons dans la chanson lorraine : *Voici la Saint-Jean et la Saint-Pierre* [6]; elle se présente carrément dès le troisième vers : *Mon père m'y a mariée;* de même dans la chanson similaire en usage en Bresse [7], et encore dans une autre Saint-Jean vendéenne : *A la Saint-Jean je m'accueillis* [8], et pour la Saint-Vincent berrichonne [9], etc., etc.

Notons enfin que nombre de chansons se changent en chansons de fête, par une sorte de convention tacite, sans avoir subi même la plus légère modification. Il est entendu, par exemple, qu'au temps de Pâques les complaintes de la Passion deviennent chansons de quête.

[1] Oscar Havard, art. du *Monde hebdomadaire*, cité plus haut.
[2] *Chansons du quinzième siècle*, n° XVI.
[3] Gagnon, *Canada*, p. 232.
[4] Traduction : « C'est aujourd'hui la Saint-Blaise, — la fête des bouviers; — et puis, nous autres jeunes filles, — il faudra nous divertir. » Chanson recueillie en Bresse.
[5] Voir ci-dessus, p. 55.
[6] De Puymaigre, *Pays messin*, p. 33, et planche XI.
[7] Guillon, *Ain*, 577.
[8] Rolland, *Chansons populaires*, t. I, p. 77.
[9] Manuscrit de la Bibliothèque nationale, t. III, p. 490.

Ailleurs, c'est la jolie chanson dialoguée du *Jaloux*[1] qui, pour les fêtes du carnaval, tient lieu de comédie musicale : tel est du moins le cas en Provence[2] et en Lorraine[3]. Il n'est pas jusqu'aux airs instrumentaux qui ne prennent un nouveau sens suivant le jour où ils sont exécutés : la Provence a des farandoles ou des menuets réservés aux fêtes de la Tarasque ou des Olivettes, ou à telle autre cérémonie traditionnelle[4], et que rien ne distingue des autres menuets ni des autres farandoles; cependant, que, dans le même pays, les bandes de tambourinaires s'en aillent aux jours fixés donner l'aubade devant la porte des riches, ceux-ci sauront assez ce que leur veut cette musique, et il n'y aura pas besoin de paroles pour faire de la mélodie un chant de quête. C'est ainsi que, par la force de la coutume, la musique devient parfois un langage parfaitement intelligible. Pour emprunter un mot au vocabulaire musical contemporain, nous dirons que les fêtes populaires ont chacune leur *leit-motive;* mais quoique, parmi eux, il se trouve des chants fort beaux et admirablement caractérisés (on l'a vu au début de cette étude), la plupart du temps ils n'ont rien de typique et ne valent que par une signification conventionnelle.

N'en est-il pas quelquefois de même (oh! si rarement!) dans les productions de l'art musical?

III

A côté de ces *fêtes de l'année,* il en est d'autres qui sont liées peut-être plus profondément encore aux mœurs de chaque province. Nous les avons désignées sous le nom de *fêtes de la vie.*

Ces fêtes, à la vérité, une seule les résume toutes. Et comment en serait-il autrement? Labeur, douleur, malheur, n'est-ce pas là le résumé de toute la vie? Les événements ne s'y pressent-ils pas, implacables, irrésistibles, défiant toute initiative, toute volonté? A quoi bon les multiplier, ces fêtes de la vie? Un seul acte, parfois, éclaire d'une douce lueur le sombre chemin de l'existence : c'est lorsque, en pleine possession de ses facultés, l'homme a choisi librement la compagne dont l'amour doit lui faire oublier pour un temps les amertumes d'ici-bas. L'instinct populaire a si bien senti que ce moment

[1] Voir ci-dessus, p. 54-55.
[2] Damase ARBAUD, *Provence*, t. II, p. 156.
[3] DE PUYMAIGRE, *Pays messin*, t. I, p. 263.
[4] Voir notamment VIDAL, *Lou tambourin*, planches musicales à la fin du volume.

était le seul qui méritât d'être célébré, qu'il s'y est attaché exclusivement. En une seule fête il a concentré tout son effort; il a donné aux cérémonies nuptiales tout l'éclat qu'elles étaient susceptibles de comporter; il a chanté tout ce qu'un pareil jour pouvait lui inspirer de vers et de mélodies. Aussi trouverons-nous dans cette série une ample matière à nos études.

Il est vrai que plus nous parcourrons de chemin, plus nous serons convaincus que le cérémonial ordinaire des noces populaires est le même partout : les détails diffèrent suivant les pays, surtout par le plus ou moins grand nombre de pratiques restées dans les traditions locales, mais le fond est identique et évidemment commun à l'ensemble de nos provinces.

En Gascogne, pays de chanteurs entre tous, les chansons accompagnent les fiancés chez le notaire, le jour du contrat, et ne les quittent que le lendemain de la noce, suivant la mariée à la cérémonie de la présentation des cadeaux, dans la chambre où ses compagnes la parent de la couronne virginale, accompagnant le couple qui va s'unir à l'église, à la maison du marié, au repas, au bal, dans la chambre nuptiale : il y a des chansons pour s'en aller à l'église, pour en revenir, pour manger, pour danser, jusque pour partir, lorsque tout est consommé, les invités prenant congé de leurs hôtes en adressant à la mariée le souhait suivant :

Adieu, nobio; que nous en ban.	Adieu, mariée; nous nous en allons.
Au cap de nau mes tourneran.	Au bout de neuf mois nous reviendrons.
Au cap de nau mes, ou un an,	Au bout de neuf mois ou un an,
Un bèt brès que te pourteran.	Un beau berceau nous te porterons [1].

En basse Bretagne, le chant est si bien considéré comme le langage naturel et nécessaire de l'amour que chacun des fiancés se fait représenter par un chanteur qui porte la parole en son nom : le *bazvalan*, qui est le messager d'amour du fiancé, et le *breutaer*, avocat chargé de la cause de la jeune fille. Le *bazvalan* est véritablement le *premier rôle*, le personnage le plus important, le plus en vue de tous ceux de la noce. C'est lui qui a fait la demande en mariage; c'est lui

[1] BLADÉ, *Gascogne*, t. I, p. 324. Pour l'ensemble des cérémonies nuptiales en Gascogne, voir même volume, préface, p. XIV et suiv., *Poésies nuptiales*, p. 235 et suiv., et les planches musicales à la fin du volume. Le recueil de M. Bladé est un des rares recueils provinciaux, le seul peut-être, qui fournisse pour les chants de la vie des chansons autres que les chansons de mariage; il contient en effet une série de *Chants de baptême*, p. 205 et suiv. Mais outre que ces pièces sont en petit nombre (quatre seulement, en regard de dix-sept poésies nuptiales), elles sont si peu différentes comme type des chansons de noces, se chantant sur les mêmes mélodies, qu'il ne nous paraît pas douteux qu'elles en dérivent; elles forment comme un épilogue aux chansons exécutées aux fêtes du mariage : les vers cités ci-dessus servent de lien aux deux séries.

qui, parcourant le pays, porteur d'une branche de genêt fleuri, symbole d'amour et d'union, a fait les invitations d'usage, et cela *en vers*, ainsi que le veut la tradition[1]. Le jour du mariage, au lever du soleil, il est dans la cour de la fiancée, en tête du cortège des garçons : là, devant la porte close, alternant avec le *breutaer*, il chante un chant dialogué dont les paroles sont improvisées sur un thème donné[2], suivant une tradition évidemment des plus anciennes et que nous retrouverons, car elle est très répandue dans nos campagnes. Cette *dispute* courtoise, ce combat lyrique étant terminé, une autre formalité s'accomplit : la cérémonie symbolique de la ceinture, où les parents de la mariée remettent leur fille entre les mains du marié, pendant que le *breutaer* entonne une chanson d'un caractère vraiment primitif dans sa singulière solennité[3]. Puis le cortège se forme ; sur la place de l'église, les binious et les bombardes attendent les gens de la noce qu'ils reconduisent chez la mariée et ne quittent plus jusqu'au soir[4]. Le repas est un véritable concert de chants et de danses; chaque service est précédé d'un air de biniou et suivi de danses[5]; il y a aussi des chansons spéciales aux festins de noces[6], mais les convives ne s'en tiennent pas à celles-là et ne laissent pas de puiser dans leur répertoire ordinaire de *gwerz* et de *sonn*.

C'est aussi dans la journée du mariage que les jeunes filles chantent à la mariée la variante locale de la chanson des adieux à la jeunesse, tour à tour satirique et mélancolique, dont nous retrouverons plus loin des versions françaises[7]. Enfin, le soir, dans la chambre nuptiale, la fête s'achève à grand bruit, par la scène burlesque et quelque peu égrillarde de la *soupe au lait :* les mariés étant couchés, la noce leur apporte une soupe au lait dont les tranches de pain sont liées par un fil et qu'ils mangent avec une cuiller percée; ils doivent l'absorber jusqu'à la dernière goutte, tandis qu'aux sons bruyants de la bombarde et du biniou, avec les démonstrations tumultueuses d'une gaieté exubérante, les assistants chantent une chanson dont la mélodie est bien certes une des plus vives, des plus endiablées que la tradition populaire nous fournisse[8]. Le lendemain et le surlendemain du mariage comportent encore, dans certaines contrées de la Bretagne, d'autres

[1] *Barzaz-Breiz*, p. 411, 412.
[2] *Ibid.*, p. 412, 413.
[3] *Ibid.*, p. 417.
[4] *Ibid.*, p. 419.
[5] *Ibid.*, *id.*
[6] *Ibid. La chanson de table*, p. 420.
[7] Pour les versions bas bretonnes de cette chanson, voir BOURGAULT-DUCOUDRAY, p. 12 et 15.
[8] *Ibid.*, p. 51. Pour la description de la cérémonie et la traduction en vers que Brizeux a faite des couplets de la chanson de « la Soupe au lait », voir *Barzaz-Breiz*, p. 422.

cérémonies auxquelles les chansons ne manquent pas d'être liées : tels sont le *Chant des pauvres* et le *Chant de la fête de l'armoire*[1] qui se chantent en Léon.

Sauf les chansons bruyantes et absolument profanes du repas et du soir de la noce, la plupart de ces mélodies ont un caractère de gravité presque religieuse. Nous en donnerons pour exemple le chant sur lequel les deux représentants des fiancés improvisent le dialogue ou la *dispute* : bien que la mélodie du couplet noté soit de forme régulière, on imagine aisément que, par la répétition facultative des notes, elles puissent se prêter à l'interprétation de tout autre texte poétique : tels les psaumes qui, avec des formules mélodiques invariables, se chantent sur des strophes de coupe et de longueur changeant incessamment.

Religioso.

Enn hen ann Tad holl gal-lou-dek, Ar

Mab hag ar Spe-red-Meu-let, — Enn han ann Tad

holl gal-lou-dek, Ar Mab hag ar Spe-red-Meu-let, Ben-noz ha

joa barz ann ti-me Muioc'h e-vit zo gan-i-me, Bennoz ha

joa barz ann ti-me Muioc'h e-vit zo gan-i-me[2].

Le caractère des mélodies sur lesquelles se chantent les chansons de noces de la Gascogne dont nous avons parlé d'abord n'est pas moins grave ni moins religieux. Toutes ces chansons, et nous avons vu

[1] *Barzaz-Breiz*, p. 424 et 430.
[2] *Ibid.*, pl. XXXII.

qu'elles étaient nombreuses, se chantent sur un très petit nombre de types mélodiques dont voici le plus répandu :

Grave.

No - bio que te cau a - juil - la. Be-ne-dic-

tioun te ban bail - la. Diu te la baille, Diu te la

doun, Nou - bie-to, la be - ne - dic - tioun [1].

George Sand a décrit en grands détails, à la fin de la *Mare au diable* [2], les principales dispositions des noces populaires du Berry; son récit peut être donné comme type du genre et pourrait, abstraction faite de quelques traits de mœurs locaux, s'appliquer aux cérémonies similaires de la plupart des provinces du centre de la France. La musique et la chanson tiennent une place considérable dans sa description.

Ce sont d'abord les airs de marche et de danse joués par le *cornemuseux* et le vielleux, s'escrimant tous deux sur les instruments parés de longs rubans flottants. Un bal champêtre sert d'introduction à la fête; puis, à un signal convenu, les assistants se séparent en deux bandes, celle des amies de la fiancée, qui s'enferment dans sa maison, et celle du parti adverse, marchant sous les ordres du fiancé ou plutôt de son représentant; car, comme en Bretagne, chacun des futurs conjoints a son *bazvalan,* chargé de porter la parole en son nom : dans le récit de George Sand, le porte-parole de la mariée est le chanvreur de la paroisse, « homme disert et beau parleur s'il en fut »; celui du marié n'est rien moins que le fossoyeur.

Les deux camps étant en présence, un dialogue s'engage entre les deux compères : c'est la *dispute,* que nous connaissons déjà pour l'avoir

[1] Bladé, *Gascogne*, I, 347. Paroles empruntées à *la Benedictioun*, p. 258. La mélodie est notée à *six-huit* dans le recueil, mais avec l'indication d'un mouvement tellement lent (♩ = 104) que le *six-quatre* nous a paru plus conforme.

[2] Dans l'appendice intitulé *les Noces de campagne*. Voir sur le même sujet Ribault de Laugardière, *les Noces de campagne en Berry*.

trouvée en Bretagne, avec la différence que, les traditions de lyrisme qu'on dit s'être encore conservées parmi les descendants des anciens bardes ayant disparu depuis longtemps de nos provinces françaises, ce dialogue, improvisé et fort long, est parlé et non chanté. Un épisode de la scène a cependant sa place toute marquée ici.

C'est le chanvreur qui, de la maison de la fiancée, a repris la parole :

« Eh bien, mes gars, dit-il, vous voilà bien penauds! Vous pensiez que rien n'était plus facile que d'entrer céans, et vous voyez que notre défense est bonne. Mais nous commençons à avoir pitié de vous si vous voulez vous soumettre et accepter nos conditions.

« — Parlez, mes braves gens; dites ce qu'il faut faire pour approcher de votre foyer.

« — Il faut chanter, mes amis, mais chanter une chanson que nous ne connaissions pas, et à laquelle nous ne puissions pas répondre par une meilleure. »

Là-dessus s'engage un nouveau dialogue chanté, d'un autre genre que le précédent. Le fossoyeur, ayant accepté le défi, entonne d'une voix puissante :

« Voilà six mois que c'était le printemps...
— Me promenais sur l'herbette naissante,

continue le chanvreur. Vous moquez-vous, mes pauvres gens, de nous chanter une pareille rêverie? vous voyez bien que nous vous arrêtons au premier mot!

C'était la fille d'un prince...
— Qui voulait se marier.

« Passez, passez à une autre, nous connaissons celle-là un peu trop.

« — Voulez-vous celle-ci?

En revenant de Nantes...
— J'étais bien fatigué, voyez, j'étais bien fatigué.

« Celle-là est du temps de ma grand'mère. Voyons-en une autre!

— L'autre jour en me promenant...
— Le long de ce bois charmant.

« En voilà une qui est bête! nos petits-enfants ne voudraient pas se donner la peine de vous répondre. Quoi! voilà tout ce que vous savez?

« — Oh! nous vous en dirons tant que vous finirez bien par rester court. »

Sur cette protestation, le concert reprend de plus belle, et continuerait indéfiniment si le parti de la fiancée ne déclarait qu'il faisait grâce, à condition qu'on offrirait à celle-ci un présent digne d'elle.

« Alors commença; dit George Sand, le chant des livrées sur un air solennel comme un chant d'Église.

« Les hommes du dehors dirent en basse-taille à l'unisson :

Ouvrez la porte, ouvrez,
Marie ma mignonne,
J'ons de beaux cadeaux à vous présenter,
Hélas! ma mie, laissez-nous entrer.

« A quoi les femmes répondirent de l'intérieur, et en fausset, d'un ton dolent :

Mon père est en chagrin, ma mère en grand tristesse,
Et moi je suis un' fille de trop grand merci
Pour ouvrir ma porte à cette heure ici.

« Les hommes reprirent le premier couplet jusqu'au quatrième vers, qu'ils modifièrent de la sorte :

J'ons un beau mouchoir à vous présenter.

« Pendant vingt couplets au moins, les hommes énumérèrent tous les cadeaux de la livrée, mentionnant toujours un objet nouveau dans le dernier vers : un beau *devanteau* (tablier), de beaux rubans, un habit de drap, de la dentelle, une croix d'or, et jusqu'à *un cent d'épingles* pour compléter la modeste corbeille de la mariée. Le refus des matrones était irrévocable; mais enfin les garçons se décidèrent à parler d'*un beau mari à leur présenter,* et elles répondirent en s'adressant à la mariée, et en lui chantant avec les hommes :

Ouvrez la porte, ouvrez,
Marie ma mignonne,
C'est un beau mari qui vient vous chercher,
Allons, ma mie, laissons-les entrer. »
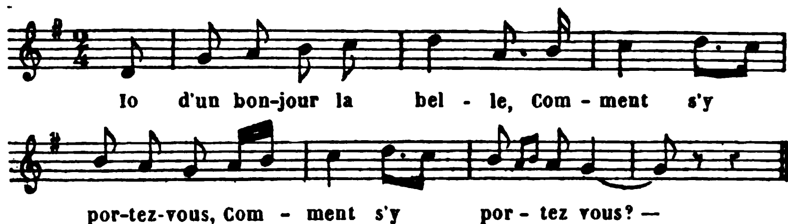
Ce chant des livrées est, en vérité, le morceau le plus typique qu'ait produit le cérémonial des noces populaires [1]. La mélodie, grave et sérieuse, a en effet l'aspect de plain-chant constaté par George Sand, mais avec des contours rythmiques marqués plus nettement. Nous avons eu déjà l'occasion de publier cette mélodie, que Mme Viardot a recueillie et a bien voulu nous communiquer [2]; donnons à la place celle de la chanson analogue qui se chante dans le Morvan, où nous l'avons recueillie, et qu'on nous a dit être populaire aussi dans toute la plaine du Nivernais; l'air, moins solennel, a par contre un très grand accent de rusticité. C'est le *flûteux* ou joueur de musette, représentant habituel du marié, qui, s'accompagnant sur son instru-

[1] Il se chante aussi dans les noces du Bourbonnais : voir CHAMPFLEURY, *Provinces de France*, préface, p. XXIII, XXIV, et *Revue des traditions populaires*, 1re année, p. 196.

[2] Voir nos *Dix mélodies populaires des provinces de France*, p. 38.
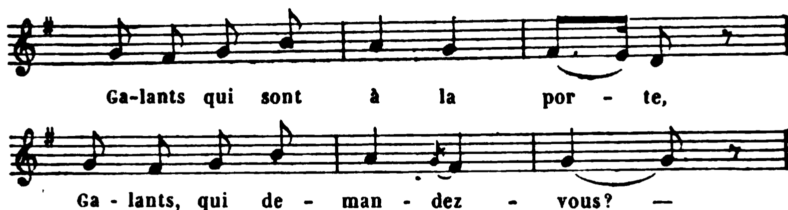
ment, s'avance vers la maison de la fiancée et commence ainsi :

Vif.



Du logis de la mariée, une voix, parfois toutes celles des jeunes filles à l'unisson, répondent :

Même mouvement.



Le groupe masculin réplique à son tour :
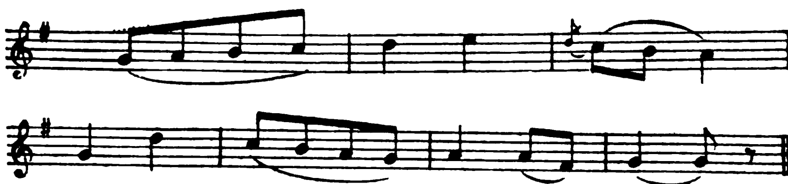
Nous demandons votre fille
Pour l'emmener chez nous.

Les femmes :

Pour emmener notre fille,
Quel présent apportez-vous [1] ?
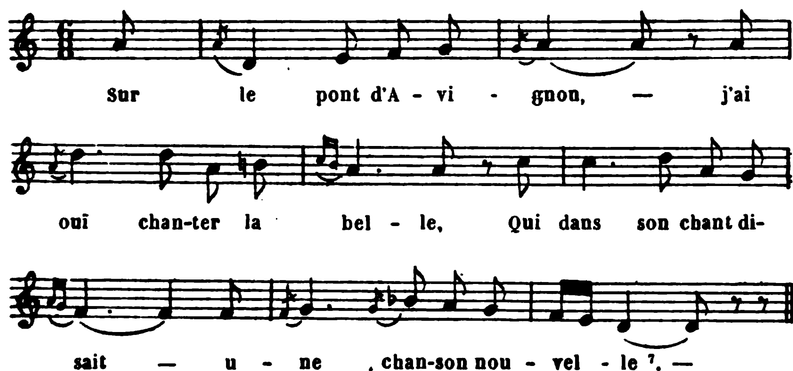
Et le dialogue continue par une longue énumération des présents les plus magnifiques, les deux mélodies ci-dessus se succédant tour à tour dans un ordre réglé uniquement sur les besoins de la prosodie, les vers de six syllabes se chantant sur la première, ceux de sept sur la seconde. Parfois les sons aigus de la musette, dominant les bruits de la fête, se font entendre seuls dans cet *interlude :*

MUSETTE.



[1] Recueilli dans le Morvan (à Château-Chinon).

Voici enfin une dernière chanson de noce dialoguée : celle-ci, populaire surtout dans la région ouest de la France, avait été déjà imprimée, du moins fragmentairement, au seizième siècle, car nous en trouvons les premiers vers dans la *Fleur des chansons amoureuses* publiée à Rouen en 1600. Il n'est d'ailleurs pas douteux qu'elle soit de beaucoup antérieure à cette date. L'air a le caractère d'un chant d'Église, comme dans la *Chanson des livrées* berrichonne; à l'encontre de celle-ci, elle ne se chante pas avant le mariage, mais le soir de la noce, étant le chant officiel qui précède la cérémonie correspondant à la *soupe au lait* bretonne, et qui, suivant les provinces, porte le nom de la *rôtie* [1], ou de la *pannée* [2], ou du *chaudeau* [3], ou du *tourrin* [4], ou de la *soupe à l'oignon* [5], ou de la *soupe au vin* [6], etc. Il est même singulier que, pour accompagner une scène qui n'a rien en soi d'absolument imposant et au cours de laquelle les règles du bon goût sont parfois exposées à de cruelles atteintes, la tradition populaire ait conservé un chant si sérieux et de forme si noble; sans doute, dans le principe, la cérémonie affectait-elle un certain caractère religieux pouvant concorder avec la gravité de cet épithalame; quoi qu'il en soit, le voici tel qu'il est chanté par les compagnes de la mariée enfermées avec elle, et dialoguant avec les gens de la noce qui, dans la nuit, assiègent la porte de la chambre nuptiale :



[1] Berry (*la Mare au diable*, dernier chapitre).
[2] Haute Bretagne (Sébillot, *Coutumes*, p. 134).
[3] Champagne (Tarbé, t. II, p. 88); Hurepoix (manuscrit de la Bibliothèque nationale, t. III, p. 360).
[4] Gascogne (Bladé, t. I, préface, p. xxiii).
[5] Aunis (manuscrit de la Bibliothèque nationale, t. III, p. 358); Provinces de l'Ouest (Bujeaud, t. II, p. 9).
[6] Pays de vignobles de la région de l'Est.
[7] *Poésies populaires de la France*, manuscrit de la Bibliothèque nationale, t. III, p. 359 (sans indication d'origine).

Sur le pont d'Avignon, j'ai ouï chanter la belle,
Qui dans son chant disait une chanson nouvelle :
Ouvrez la porte, ouvrez, nouvelle mariée.
Comment que j'ouvrirais? je suis au lit couchée,
Auprès de mon mari la première nuitée.
Attendez à demain, la fraîche matinée,
Pour que mon lit soit fait, ma chambre balayée,
Et que mon mari soit à gagner sa journée [1].

Les provinces de l'Est sont moins riches en traditions de ce genre; les recueils consacrés au Midi ne nous en apprennent pas non plus grand'chose d'intéressant. Il est entendu que les noces sont un prétexte à chansons, mais il semble que certaines natures paresseuses se soient fort bien contentées de chansons préexistantes, sans éprouver le besoin d'en avoir de spéciales à la solennité. Cependant, il est une chanson qui, avec des variations de formes, se chante dans les noces populaires de presque tous les pays, même hors de France : c'est cet adieu adressé par les jeunes filles à *Madame la mariée,* leur compagne, énumérant malicieusement les nouveaux devoirs et les charges qui lui incombent désormais :

Vous n'irez plus au bal,
Madam' la mariée :
Vous gard'rez la maison
A bercer le poupon.

Adieux, châteaux brillants,
La liberté des filles;
Adieu la liberté,
Il n'en faut plus parler [2].

On raconte que, lors du mariage d'Anne de Bretagne avec Louis XII, célébré en 1499 dans la chapelle du château de Nantes, une députation de jeunes Bretonnes vint saluer la reine de France et lui chanter la chanson : *Madame la mariée* [3]; ainsi la coutume, indis-

[1] *Poésies populaires de la France*, manuscrit de la Bibliothèque nationale, t. III, p. 350, version de l'Hurepoix (arrondissement de Mantes).

[2] Les deux chansons les plus répandues de ce type, celle dont le premier vers est « Rossignolet des bois » et celle qui commence par « Nous somm's venus vous voir du fond de nos villages », se trouvent dans un assez grand nombre de recueils de vulgarisation : *Échos du temps passé*, *Chansons des provinces de France*, *Chansons et rondes enfantines*, etc. Signalons aussi les versions de BUJEAUD, *Ouest*, t. II, p. 23 et 26, et celles du manuscrit de la Bibliothèque nationale provenant des provinces suivantes : Bretagne, Poitou, Touraine, Orléanais, Beauce, Hurepoix (*Poésies populaires de la France*, t. III, p. 310 et suiv.); d'autres versions du même recueil, un peu différentes, proviennent de Normandie, Lorraine, Mâconnais. Voir aussi SÉBILLOT, *Coutumes de la haute Bretagne*, p. 129. Bien que la chanson « Nous somm's venus vous voir du fond de nos villages » soit populaire surtout dans la région de l'Ouest, nous l'avons trouvée et recueillie tout récemment dans le département des Vosges. Nous retrouvons le même type dans les chansons de noce allemandes : voir, par exemple, *Die traurig prachtige Braut*, indiquée par Rathery (*Moniteur* du 27 mai 1853), et la chanson dont Bujeaud a donné quelques fragments d'après la traduction d'un recueil allemand (*Provinces de l'Ouest*, t. II, p. 29).

[3] Voir THOINAN, *Chapelle-musique des souverains de France*, p. 76, et RATHERY, art. du *Moniteur* du 19 mars 1853.

tinctement appliquée à toutes les filles de Bretagne, voulut que celle qui partait reçût du moins l'adieu de la naïve et mélancolique chanson des ancêtres et emportât en son cœur ce dernier souvenir du pays.

IV

Et quand, les années s'étant écoulées, cet adieu à la jeunesse, ces remontrances qui n'avaient pas été prises au sérieux, tout s'est réalisé, on ne songe plus aux joyeuses ni même aux mélancoliques chansons de noces; ou, s'il en est de nouveau question, c'est lorsqu'une génération nouvelle, succédant à celle pour laquelle on chantait jadis, célébrera à son tour les mêmes fêtes, poussant ainsi les anciens plus près, toujours plus près vers ceux qui ne sont plus.

Et dès lors il faut songer à d'autres chansons : ils sont finis, les *chants de la vie;* voici venir les *chants de la mort.* Certes, s'il nous faut désigner le vrai type de ces derniers, nous n'hésiterons pas à nommer le *Dies iræ;* mais ce poème admirable n'appartient pas au genre qui fait l'objet de cette étude; nous aurons quelque peine à trouver des chants de mort dans la tradition populaire en France, du moins dans la France continentale. Cependant, à défaut de chants bien caractérisés, il n'est pas impossible de trouver dans quelques-unes de nos provinces certaines incantations funèbres qui méritent d'être citées ici au moins pour mémoire. Tels sont les *Cris d'enterrement* de la Gascogne qui n'ont pas encore disparu du pays, où ils étaient jadis en grand honneur. Ils sont articulés par les femmes, dans le trajet du convoi funèbre entre l'église et le cimetière; commençant parfois dans l'église même, à la suite de la cérémonie religieuse qui avait dû se passer dans le plus profond silence, ils ne cessent que lorsque le corps est sous terre; et ni les hommes faits ni les jeunes garçons n'y prennent part. La fosse comblée, le cortège retourne, silencieux et recueilli, à la maison mortuaire.

« Ces lamentations, dit M. Bladé, se produisent sous forme de récitatifs en prose, faits d'exclamations distinctes, dont l'ensemble constitue autant de strophes irrégulières, coupées d'intervalles où l'on n'entend plus que le glas des cloches et les tristesses du *Miserere.* En général, ces strophes commencent sur le mode aigu, qui baisse ensuite pour se relever à la fin[1]. » La description est assurément d'une exac-

[1] Bladé, *Gascogne,* t. I, préface, p. XIII.

titude minutieuse; mais nulle description ne saurait donner une idée complète de ce que sont dans la réalité ces cris funéraires, dont M. Bladé a reproduit plusieurs fois le mode d'exécution traditionnel dans les réunions des *folk-loristes*, et cela avec une abondance d'intonations, une variété d'accent, une série d'oppositions de timbres, de passages des plaintes les plus lugubres aux cris les plus déchirants, que les voix gasconnes sont seules susceptibles d'exécuter.

Voici un fragment d'un de ces cris d'enterrement, *enta un pai,* pour un père :

Ah!
Ah! ah! ah!
Ah! praube[1]!
Ah! praube!
Ah! praube!
Moun Diu!
Moun Diu! Moun Diu!

Ah!
Praube pai[2]!
Praube pai! Praube pai!
Qu'ètz[3] mort praube pai!
Praube pai, qu'ètz mort!

Qu'ètz mort!
Que tourneratz pas jamès[4]!
Jamès! Jamès!

Ah!
Ah! ah! ah!
Ah! praube!
Ah! praube!
Ah! praube!
Moun Diu!
Moun Diu! Moun Diu!

Ah!
Praube pai!
Praube pai! Praube pai!

Ah! Moun Diu!
Se l'emporton[5]! Se l'emporton!
Se l'emporton au cementèri!
Moun Diu! Moun Diu!

Pai! Praube pai! Enta[6] qu'ètz mort?
Hasèuotz besoun à l'oustau.
Toutz que bous cresèuon,
Toutz que bous aimauon[7].
Pai! Praube pai! Enta qu'ètz mort?

Moun Diu!
Moun Diu! Moun Diu[8]!

Il parait que des *Cris d'enterrement* analogues à ceux-ci sont encore usités dans le Vivarais[9]; ils l'étaient aussi jadis dans le pays basque[10].

Dans quelques districts montagneux des Hautes-Alpes et des Pyrénées existent d'autres chants de funérailles d'un caractère plus lyrique,

[1] Pauvre!
[2] Pauvre père!
[3] Vous êtes.
[4] Vous ne reviendrez jamais!
[5] Ils l'emportent!
[6] Pourquoi.
[7] Traduction de ces trois vers :

Vous faisiez besoin à la maison.
Tous vous obéissaient.
Tous vous aimaient.

[8] BLADÉ, *Gascogne*, t. I, p. 212.
[9] *Ibid.*, t. III, p. 420.
[10] Francisque MICHEL, *le Pays basque*, p. 279.

qui semblent se rapprocher davantage des *nénies* des anciens, des *myriologues* des Grecs modernes, des *endechas* des Espagnols, des *coronachs* des Highlanders[1]. Dans le Béarn, ces chants portent le nom d'*aürost*; on cite une de ces pièces qui, improvisée aux funérailles d'une femme morte de mort violente par la plus célèbre chanteuse du pays, une sorte de vieille sorcière, à l'imagination exubérante, prenant grandement au sérieux son rôle de justicier, aurait dénoncé et découvert l'assassin : très simple et rudimentaire encore de forme, cette pièce se compose d'une série d'imprécations et de malédictions prononcées par la chanteuse à tout instant de la cérémonie : en arrivant devant la maison mortuaire, en pénétrant dans la chambre où la morte est exposée, au moment de la levée du corps, en s'adressant au curé, enfin et surtout devant la fosse, en disant un dernier adieu à la trépassée[2].

Les chansons les plus connues en ce genre sont les *voceri* de l'île de Corse. Dans ce pays où, comme on l'a dit, on peut étudier sur nature, encore vivantes, les mœurs et les coutumes du moyen âge, ce sont les chants de la mort qui sont restés les chants typiques, et l'on a pu établir entre eux une classification tout indiquée, vu les mœurs du pays, en les divisant en *voceri* de mort naturelle et en *voceri* de mort violente. Les femmes corses sont les gardiennes de ces traditions poétiques et musicales : les *voceri* sont chantés par elles, plus spécialement par les parentes des morts, souvent par la plus proche : épouse, mère, sœur, fille. Elles en improvisent les vers, car les Corses ont au plus haut degré le don de la poésie : ces improvisations sont recueillies, écrites et conservées en souvenir par les principaux intéressés. Un des plus récents explorateurs de l'île dit ne s'être jamais arrêté dans un village corse sans en trouver des recueils manuscrits[3].

Le *vocero* se chante devant le cadavre du mort; c'est une sorte d'oraison funèbre d'allure lyrique et parfois d'un accent extrêmement passionné. La vocératrice parle au mort, interpelle les assistants, appelle la haine et la vengeance sur les ennemis absents; parfois elle cède la parole à une autre assistante[4]; ou bien une des personnes interpellées réplique, et un dialogue s'engage, toujours sous forme rythmée et chantée[5]. La coupe des strophes des *voceri* est, sauf de rares exceptions, le sixain. Elle est commandée par la forme de la mélodie, qui n'est pas improvisée : les airs sur lesquels se chantent les *voceri* peuvent

[1] Art. de RATHERY, dans le *Moniteur universel* du 27 mai 1853.

[2] *Ibid.* — Francisque MICHEL (*le Pays basque*, p. 274 et suiv.) cite d'après d'anciens documents des textes de même nature, en langue basque, qu'il dit remonter au quinzième siècle.

[3] Paul BOURDE, *En Corse*, chapitre des *Poésies populaires*.

[4] F. ORTOLI, *Les voceri de l'île de Corse*, p. 30, 44, 120, 258.

[5] *Ibid.*, p. 142.

au contraire être ramenés à un petit nombre de types uniformes[1] correspondant à des couplets de six vers. Ils sont lents et traînants, bien qu'assez régulièrement mesurés. Nous en avons noté deux pour un recueil paru récemment[2]; en voici un troisième que M. Ortoli, l'auteur de ce recueil, a retrouvé depuis la publication de son livre et qu'il veut bien nous communiquer :

Lentement.

Ques - ta mâne a me' cum - pà - gna E fo-

ra tutta im-pum-pà - ta : For - se lu bàpu e la

mam-man N'hà-nu fattu u - na spu - sà - ta; — Bole an-

dà da lu ma - ri - tu, Ed è pronta e pré - pa - ra - tu?

Ce matin, ma compagne — est dehors toute parée; — sans doute le père et la mère — en ont fait une épousée; — elle veut aller chez son époux, — elle est prête et préparée.

Mais je n'entends que des cris; — tout le canton est ici réuni. — La cloche sonne tristement; — je vois la croix et la bannière. — Hélas! comme elle est différente — de l'autre, cette cérémonie!

Ma jeune compagne va donc partir — pour un voyage lointain; — elle va trouver nos aïeux, — mon père et le Piévan, — où toujours on doit demeurer, — où l'on va chacun à son tour.

Or, puisque vous voulez partir — et changer de pays et de climat, — quoique ce soit trop tôt, — car vous étiez encore jeune, — écoutez un petit moment — votre ancienne amie.

Je veux faire une courte lettre — et vous la donner aussitôt; — je n'y

[1] Bourde, *loc. cit.*

[2] La mélodie en sol majeur : *Eu filava la mio rocca*, notée dans le même recueil, est tirée des *voceri* de fées parus en 1850. Le *vocero* IX : *Cheta, cheta, chet'o Sagra*, après une mélodie lente, très triste et répondant de tout point aux caractères généraux des *voceri*, renferme un épisode plus véhément, plein de violence et de sauvagerie, mais qui nous paraît moins conforme au style du genre.

mets point de cire — car je puis me fier à vous. — Vous la remettrez à mon père — à peine arrivée là-bas.

Puis vous lui donnerez de vive voix — des nouvelles de la famille — qu'il laissa bien jeune encore — pleurant autour du foyer; — vous lui direz qu'elle va bien, — qu'elle grandit et reprend courage.

Que sa fille aînée — a déjà pris un mari — dont elle a eu un petit enfant — aussi beau qu'un lis fleuri; — qu'il connaît son père — et déjà le montre du doigt.

Qu'il porte son nom, — ce nom si beau pour moi! — et qu'il a tous ses traits — quoique bien jeune encore; — tous ceux qui ont vu mon père — le reconnaissent en lui.

. . . .

Mais voilà le prêtre qui arrive; — il jette sur vous l'eau bénite; — tout le monde se découvre; — d'autres s'empressent de vous enlever... — Ma chère, allez-vous-en au ciel : — partez, le Seigneur vous attend!

CHAPITRE IX

LA CHANSON A BOIRE.

La chanson à boire n'est pas un genre de chanson populaire.

Voilà, pour le début d'un chapitre, une affirmation qui, sans doute, commencera par surprendre : il est si bien convenu que la véritable chanson, la chanson française par excellence, c'est celle dont de joyeux buveurs, le verre en main, entonnent au dessert les couplets badins, avec des refrains bachiques repris en chœur par les assistants, qu'il ne semble pas qu'aucune pièce puisse disputer à la chanson à boire la palme de la popularité.

Expliquons-nous. Il est très vrai que le vin est un de ces élixirs souverains, comme on dit dans les opéras-comiques, duquel la chanson jaillit comme par enchantement; il n'est pas d'endroit où l'on chante plus volontiers qu'à table; la musique est réputée l'accompagnement le plus agréable de la bonne chère, et de tout temps les grands seigneurs ont entretenu à leur solde des chanteurs ou des instrumentistes chargés d'égayer leurs repas : cela depuis le moyen âge, où semblables fonctions incombaient aux ménestrels, jusqu'à la fin du siècle dernier, les princes des cours d'Allemagne, notamment, ayant alors à leur disposition un orchestre qui leur donnait concert pendant qu'ils mangeaient. Plusieurs des symphonies d'Haydn et de Mozart n'ont pas été composées pour d'autres occasions.

Sans viser si haut dans l'échelle artistique et sociale, il suffira de citer ces trois vers d'un roman du moyen âge, rapportés par plusieurs auteurs, pour démontrer que l'usage de chanter à table a existé en tout temps :

Usages est en Normendie
Que qui hebergiez est qu'il die
Fable ou chançon die à l'oste [1].

Est-il besoin de rappeler ici les réunions bachiques dont la vogue fut si grande aux dix-septième et dix-huitième siècles, et où chaque

[1] *Li Dis dou Soucretain*; voir *Nouveau Recueil de fabliaux et contes*, t. I, p. 318.

convive était tenu de fournir son écot, c'est-à-dire sa chanson? De nos jours, la coutume de chanter au dessert, après s'être maintenue dans les réunions bourgeoises jusqu'au premier tiers à peu près de ce siècle, n'a pas encore disparu : elle s'est réfugiée à la campagne, où, en dehors des veillées, la chanson ne connait pas de meilleure occasion de se produire qu'à table, ou au cabaret, après boire.

Mais rien de tout cela ne nous autorise à ouvrir une nouvelle série pour la chanson populaire, — car on ne saurait considérer comme chansons populaires les productions absolument civilisées et littéraires des Collé, des Piron ou des Armand Gouffé. La tradition orale, qui, consultée à la campagne, nous a fait connaître tant de chansons portant la marque d'une incontestable ancienneté, ne nous révèle pour ainsi dire rien qui touche au sujet traité dans ce chapitre. Le vin n'est pas chanté par les paysans; s'il l'est par hasard, c'est en chansons empruntées à la ville et d'importation récente. A peine y trouverons-nous de rares allusions dans un petit nombre de recueils de chansons populaires. Parfois il en est question incidemment dans un ou deux vers d'une chanson qui tourne aussitôt et passe à un autre sujet : par exemple dans ces fragments de chansons :

Tout en revenant de boire bouteille,
L'envie m'y a pris d'aller voir ma belle[1].

Le bon vin m'endort,
Et l'amour m'y réveille[2].

A la table sans rien faire
Je commence à m'ennuyer,
Je vais commencer par boire,
Messieurs, à votre santé,
De ce bon vin de bouteille
Que l'automne a-t-apporté[3].

Ces fragments, très disséminés, représentent, on peut le dire, une quantité négligeable, et les collectionneurs, s'ils veulent pousser plus avant leurs recherches en ce genre, en sont réduits à publier des pièces comme la dernière du recueil de Bujeaud : « Bénissons à jamais — Le p'tit vin de Sigournay[4] », parodie du cantique : « Bénissons à jamais — Le Seigneur de ses bienfaits »; — ou bien encore la chanson flamande intitulée *le Vin,* qui a pour refrain ces mots extrêmement peu populaires : *Gaudeamus, Laudamus, Vivamus*[5]*;* — ou enfin une parodie de la chanson des Nombres, type des chansons énuméra-

[1] Bladé, *Armagnac et Agenais*, p. 70.
[2] Recueilli dans le Morvan.
[3] Bujeaud, *Ouest*, t. I, p. 217.
[4] *Ibid.*, t. II, p. 358.
[5] De Coussemaker, *Flamands de France*, p. 349.

tives dont nous avons déjà dit quelques mots (en attendant un prochain chapitre où nous aurons à les étudier de plus près); mais ici les douze Nombres mystiques sont remplacés par les douze Verres[1], ce qui est la marque d'un genre d'esprit fort peu populaire et assez moderne.

Les paysans n'ont donc pas, pour leurs repas, noces et *beuveries*, de chansons à boire *à eux :* celles qu'ils chantent au dessert ou au cabaret ne sont pas différentes de celles qu'ils chantent aux veillées ou dans les champs; il est même assez singulier de remarquer qu'ils ont soin le plus souvent de choisir ce qu'ils savent de plus langoureux et de plus plaintif pour une sorte de réunions qui devraient avant tout éviter d'engendrer la mélancolie.

La première chanson à boire dont le texte nous soit connu est une chanson en latin, *Vinum bonum et suave,* parodie du cantique à la Vierge : *Verbum bonum et suave.* Du Méril la cite, avec d'autres productions du même genre, du douzième et du treizième siècle, dont les moines se font honneur de reconnaître la paternité[2]. Le manuscrit de Montpellier lui-même, ce précieux recueil poétique et musical, généralement si grave de ton, en fournit aussi du quatorzième siècle[3]. Qui l'eût dit? C'est dans le silence et l'austérité du cloître que, s'il faut en croire ces documents, la chanson à boire des temps modernes aurait vu le jour!

Les auteurs du dix-huitième siècle, qui ont très fort creusé la question, disent que la première chanson à boire que l'on connaisse « dans notre poésie » figure dans les œuvres d'Eustache Morel, dit Deschamps, poète du quatorzième siècle[4]. Du Faïl, l'écrivain breton du seizième, parle d'une chanson à boire connue sous le nom de *Lætabundus,* considérée à l'époque comme une vieille chanson remontant aux trouvères anglo-normands, et dont le refrain était :

Or hi parra !
La cerveyse vos chauntera[5].

Rabelais, qui, par parenthèse, parmi le grand nombre de chansons du seizième siècle qu'il cite, ne parle pas d'une seule chanson à boire (et quelle chanson, juste ciel! pouvait mieux que la chanson à boire être à sa place dans le livre de Rabelais?), n'a qu'un mot sur ce sujet dans le chapitre intitulé : *Le propos des buveurs,* mais bien caractéris-

[1] DE COUSSEMAKER, *Flamands de France*, p. 353.
[2] Éd. DU MÉRIL, *Poésies populaires latines du moyen âge*, p. 204.
[3] Ch. NISARD, *Des chansons populaires*, p. 87.
[4] Voir par exemple la préface de l'*Anthologie*, par MEUNIER DE QUERLON, t. I, p. 26, et les *Essais*, de LABORDE, t. II, p. 147.
[5] Art. de RATHERY, *Moniteur universel* du 15 juin 1853.

tique : « Chantons, buvons : UN MOTET ! — Entonnons[1]. » Un motet[2] en guise de chanson à boire ! Ailleurs, il fait parodier par Frère Jean des Entommeures les mots du texte sacré : *Venite adoremus* en *Venite apotemus*[3].

Tout cela n'est que bribes. Mais au quinzième et au seizième siècle, deux auteurs, dont l'un paraît appartenir beaucoup moins à l'histoire qu'à la légende, et dont l'identité, l'existence même ont été contestées, fusionnant en un tout homogène des éléments éparpillés, les traitant avec un esprit et une bonne grâce d'ailleurs incontestables, élèvent la chanson à boire à la hauteur d'un genre. Le premier, le plus célèbre, c'est Olivier Basselin, foulon au lieu dit les Vaux de Vire, en basse Normandie, qui, sous le nom même de son pays natal, passe pour avoir composé un grand nombre de chansons à boire. L'autre, sur lequel on a des données plus exactes, est son compatriote Jean le Houx.

La plus grande incertitude règne sur tout ce qui touche à la personnalité d'Olivier Basselin. Une chanson qu'on trouve dans plusieurs recueils du quinzième et du seizième siècle[4] est le document le plus important qu'on possède sur lui. Il y est parlé d'un *Olivier Bachelin,* compagnon du Vau de Vire, qui se serait illustré par sa bravoure dans les guerres contre les Anglais, mais du talent poétique duquel il n'est aucunement fait mention. Paul Lacroix (le bibliophile Jacob) a publié dans son édition des *vaudevires* tout un dossier duquel il paraît résulter que Basselin fut, durant toute sa vie et longtemps après, complètement ignoré en dehors de sa province et même de sa petite ville, et que ses chansons, recueillies, rajeunies et augmentées par Jean le Houx, poète et avocat de Vire postérieur au moins d'un siècle, ont été publiées pour la première fois par les soins de ce dernier, aux environs de 1576, date que n'atteste d'ailleurs aucun document. Plus récemment enfin, un écrivain normand, M. Gasté, a été jusqu'à contester à Basselin la paternité du vaudevire et à attribuer ses prétendues chansons au seul Jean le Houx. Il se peut faire que M. Gasté ait raison. Par amour pour la tradition, qui doit nécessairement faire autorité en cette étude, ne privons cependant pas tout à fait Basselin de ce qui a fait sa gloire, et prenons-les, lui et Jean le Houx, pour les créateurs ou du moins les propagateurs de la chanson à boire en France. Ce foulon des Vaux, avec cet avocat de la cour de Vire, tous

[1] *Gargantua*, chap. v.
[2] Le motet était, depuis le moyen âge, une composition le plus généralement profane, mais essentiellement polyphonique.
[3] *Gargantua*, chap. XLI.
[4] Voir notamment A. GASTÉ, *Chansons normandes du quinzième siècle*, p. 66, et G. PARIS, *Chansons du quinzième siècle*, n° 56.

deux, à leurs heures, poètes bas Normands, ce sont là des éléments parfaitement provinciaux; pour provincial, le *vaudevire* l'est sans conteste, on peut en donner acte aux Normands qui ont très fort bataillé à ce sujet (nous verrons bientôt, à la vérité, ce qu'il faut penser de leurs revendications du *vaudeville*). Cependant, tout provincial que soit le *vaudevire*, il n'en est pas plus populaire pour cela : on peut en juger simplement à son allure. Les chansons de Basselin et de le Houx, cela apparaît à chaque morceau, sont des œuvres de lettrés.

Ce foulon était vraiment étonnant pour son époque. Comme Sganarelle du *Médecin malgré lui*, il avait dû pousser ses études au moins jusqu'à la sixième, peut-être même quelque peu au delà, car il se permet très bien d'intercaler du latin en guise de refrain dans quelques-unes de ses chansons. C'est ainsi que chaque couplet du vaux-de-vire XVIII[1] se termine par ce vers : *Hoc acuit ingenium,* qui rime avec *Trinque, seigneur, le vin est bon.* Le vau-de-vire XXXVI est tout entier composé de vers latins et français alternés ; et, au début du vau-de-vire IX, l'auteur tient à prouver qu'il sait que *Hoc vinum est bonus* est de mauvais latin. Quant à le Houx, il va jusqu'aux mots grecs, et l'on commence déjà à trouver dans les chansons qui lui sont plus spécialement attribuées ces applications de noms et de mots antiques dont l'abus rend si fastidieuses les chansons des deux siècles suivants : il y est question de Bacchus et de Vénus, d'Homère et de Jupin; Agamemnon rime avec Ilion, etc. Ce qui n'empêche pas, du reste, le plus grand nombre de ces morceaux d'être pleins d'entrain; les plaisanteries proverbiales sur les mérites du vin prescrit comme remède infaillible à tous les maux, les vieux mots si gaulois : *le doz au feu et le ventre à la table, — suive qui m'aimera ;* des vers comme celui-ci :

Les buveurs d'eau ne font point bonne fin,

ou cet autre, toujours jeune :

Qui aime bien le vin est de bonne nature,

et d'autres traits pleins de bonne humeur et encore d'un usage courant parmi les bons vivants, apparaissent déjà dans les vaux-de-vire.

Si nous insistons plus que de coutume sur le côté littéraire de ces chansons, c'est que c'est là la seule manière possible d'en donner une idée, car non seulement la musique des vaux-de-vire n'a pas été conservée, mais encore on manque de toute indication capable d'éclairer les chercheurs sur sa nature et son caractère. Les mélodies des vaux-de-vire ont-elles été composées en même temps que les paroles par

[1] Dans l'édition Julien Travers, 1833.

le poète lui-même? ou s'adjoignait-il un collaborateur musical, comme autrefois certains trouvères qui faisaient mettre en musique par leur jongleur les poésies qu'ils écrivaient? ou chantait-il enfin ses couplets sur des airs connus ? Cette dernière hypothèse est la plus vraisemblable, mais aucune preuve ne la confirme; et ici la tradition ne peut nous être d'aucun secours, car les vaux-de-vire, en raison de leur tournure littéraire, par leur allure vive et toute différente de celle des poésies populaires, n'ont apparemment jamais été chantés par le peuple ; en tout cas, ils ont complètement disparu de ses souvenirs : du moins aucun recueil, bas normand ou autre, ne renferme-t-il de chansons qui, par leur ton ou leur forme, paraissent en procéder.

Cependant l'élan était donné, et la coutume d'écrire et chanter des chansons à boire ne tarda pas à se répandre. On en trouve quelques-unes dans les manuscrits de Bayeux et de Vire; elles pénètrent dans les volumes de chansons en parties. Roland de Lassus lui-même, le maître par excellence de l'école franco-flamande du seizième siècle, ne dédaigne pas de prendre pour textes de ses chansons ou de ses madrigaux des vers de chansons à boire : *O vins en vigne, joli vin en vigne; — Je ne bois que trop sans cela; — Le vin qui me plaît tant;* ce dernier, par parenthèse, est en allemand :

Der Wein der schmeckt mir also wohl
Macht mich Sommer und Winter voll.

Voici une autre chanson qui a servi de texte à plus d'un musicien du seizième siècle : Manchicourt[1], Crespel[2], l'Italien Horazio Vecchi[3], etc. :

J'ai vu le cerf du bois saillir
Et boire à la fontaine.

Je bois à toy, mon bel amy,
Et à ta souveraine.

Si tu ne fais ainsi que moy,
Tu paieras pinte pleine.

Ces vers rappellent certaines pratiques des buveurs s'invitant à boire l'un l'autre en chantant, pratiques restées en vigueur de nos jours sous le nom de la *pomponnette*, ou, dans les campagnes, la *rinçonnette*. Voici une chanson de la fin du seizième siècle dans laquelle sont énoncés ces usages encore vivaces, et que nous avons récemment

[1] *Treizième livre contenant* XIX *chansons*, Attaingnant, 1543, fol. 6.
[2] *Premier livre de chansons*, P. Phalèse, 1553, fol. 15.
[3] *Selva di varia recreatione di Horatio Vecchi*, Gardano, 1595, p. 9. Voir aussi *Recueil des plus beaux airs*, etc. Caen, Jacques Mangeant, 1615.

retrouvée presque textuellement dans nos explorations dans l'est de la France :

Air à chanter quand on boit l'un à l'autre.

C'est à toi, mon capitaine,
A qui je bois ce coup d'autant.
Si je le fais d'une baleine,
Il en faudra faire autant.

La compaignie prenant le pot ou la bouteille diront tous ensemble :

Je ne t'y lairrai jamais, m'amie,
Tant que tu feras glou, glou, glou;
Je ne t'y lairrai jamais, m'amie,
Tant que nous ayons bu tout.

Quand celuy qui boit a beu, fait qu'il die tout seul :

Soldat, je te remercie
De ce que tu bois à moi.
De cela ne t'en soucie,
J'en feray autant que toi.
Je ne t'y lairrai jamais, etc. [1].

Jusqu'ici, ces sortes de publications sont faites d'une façon aussi peu suivie qu'avant Olivier Basselin. Mais à partir du dix-septième siècle, nous allons voir la vogue de la chanson à boire se généraliser et prendre des proportions inattendues. C'est encore la Normandie qui en fournit le premier recueil : les *Bacchanales*, autrement dites *Vaudevires*, qui forment une division entière du chansonnier de Jacques Mangeant, publié à Caen en 1615, et auquel nous avons eu déjà plus d'une fois recours. Le mot *vaudevire*, on le voit, sans cesser de s'appliquer aux chansons à boire, s'était maintenu, au moins en basse Normandie, jusqu'au dix-septième siècle. D'ailleurs, les morceaux en question sont très loin d'avoir tous une origine normande : le collectionneur en a recueilli un peu partout, à Paris par exemple; de quelle part ailleurs pourrait sortir certaine invocation au *Vin de Surene* qu'on trouve au folio 44 ?

Pour le style musical, il ne diffère pas sensiblement de celui des autres chansons du même recueil, ce qui tendrait à confirmer l'hypothèse émise au sujet des vaudevires d'Olivier Basselin, savoir, que dans le principe la chanson à boire se chantait sur des airs connus. Il faut s'en étonner d'autant moins que plusieurs des poésies appartiennent purement et simplement à d'autres chansons populaires, et que le caractère bachique apparait seulement dans le refrain. C'est ainsi que nous retrouvons dans cette classe l'éternelle chanson de la

[1] *La fleur des chansons amoureuses*, airs de cour, etc. Rouen, Ad. Launay, 1600.

Maumariée, déjà étudiée aux chansons anecdotiques, aux chansons de danse et aux chansons de métier, et qui maintenant retrouve sa place au milieu des chansons à boire, avec un refrain qui ne laisse aucun doute sur ses nouvelles attributions :

As-tu point veu rouge nez,
Le maistre des yvrognes?
Mon père m'y veut marier.
As-tu point veu rouge nez?
A un vieillard my veut donner.
Il pleut, il vente, il tonne [1].

La chanson à boire ne se dégage réellement que vers le milieu du dix-septième siècle. L'homme auquel on peut faire revenir le mérite d'en avoir fixé la forme définitive (si ce ne fut pas plutôt l'œuvre du temps), c'est Adam Billaud, connu surtout sous le nom de maître Adam, qui composa ses chansons au temps de Louis XIII et mourut en 1662. Comme Olivier Basselin, maître Adam fut un artisan; il était menuisier à Nevers. Par une seule chanson, il a donné au genre sa véritable formule : qui ne la connait? C'est la chanson *Aussitôt que la lumière*, si pleine d'entrain, de rondeur et de bonne humeur, que tous les buveurs de France l'adoptèrent immédiatement : c'est assez dire qu'elle fut en un moment universellement populaire. On ne sait, à la vérité, s'il faut faire honneur à maître Adam de la mélodie si franche et si gaie de sa chanson; plusieurs de ses autres productions ont été imprimées avec indication d'airs connus. Pourtant l'air *Aussitôt que la lumière* ne doit pas être plus ancien que les paroles; il paraît, au contraire, beaucoup plus jeune que tout ce que l'on trouve dans les recueils du dix-septième siècle; il n'est guère possible non plus de lui attribuer une origine absolument populaire : la répétition à la tierce du thème initial, dans la phrase intermédiaire, et la marche harmonique descendante qui suit, sont des procédés que la facture populaire n'a jamais connus. S'il n'a pas pour auteur le chansonnier lui-même, il est probable qu'il aura été composé par quelque organiste ou maître à chanter ivrogne, mis en verve par la poésie de son compagnon, et peut-être aussi par de certains autres procédés moins immatériels.

Le modèle ne pouvait pas manquer d'appeler les imitations. L'une des meilleures est la chanson *Quand la mer Rouge apparut* [2], dont l'air n'est pas encore oublié aujourd'hui. Bientôt le succès de la chanson à boire prit des proportions considérables : pour en donner une idée, nous citerons seulement les titres de deux publications de la fin du dix-septième et du dix-huitième siècle : les *Recueils d'airs sérieux et à boire*

[1] *Bacchanales*, etc., à la suite du *Recueil des plus beaux airs*, etc. Caen, 1615, fol. 75.
[2] Voir la *Clef des chansonniers*, t. I, p. 186. Beaucoup de chansons à boire sont dans l'*Anthologie française*, le *Chansonnier français*, et autres recueils du dix-huitième siècle.

de différents auteurs que les Ballard firent paraître par livraisons trimestrielles, de 1690 à 1732, et les *Tendresses bachiques, ou duo et trio melez de petits airs tendres et à boire des meilleurs auteurs*, deux volumes parus chez Ballard en 1712 et 1718. Au nombre des auteurs de ces productions, plus plates les unes que les autres, complètement dénuées de la franchise et du naturel qui faisaient le seul mérite des chansons d'autrefois, nous relevons parfois les noms d'artistes devenus célèbres dans la suite : Montéclair, Marchand, Clérambault, Campra, etc. Leur gloire ne souffre pas de l'oubli dans lequel sont restées ces œuvres futiles.

N'avions-nous pas raison de dire, en commençant ce chapitre, que les chansons à boire n'appartenaient pas à l'art populaire? Rien n'est au contraire plus factice, rien ne s'éloigne plus du naturel que le genre de chansons dont nous venons d'esquisser en dernier lieu les principaux traits. Certes nous leur préférons encore les *Pomponnettes* dont nous avons dit quelques mots tout à l'heure, et qui, pour n'être pas toujours des modèles de bon goût, n'en sont pas moins des types beaucoup plus sincères de la chanson à boire. Chansons de cabaret, celles-là, et cette autre encore : *A boire, à boire, à boire!* tapageuse, mais en tout cas pleine de franchise, à laquelle la *Clef du Caveau* a fait les honneurs du numéro 1. Qu'on ne nous reproche pas, au moins, de pénétrer en pareil lieu : le sujet l'exige, car nous ne savons guère d'autre théâtre qui convienne mieux à la chanson à boire.

Le cabaret était d'ailleurs un endroit très fort à la mode au dix-huitième siècle. C'était le temps de la grande vogue des Porcherons et de la Courtille. Chez Ramponneau[1], à l'enseigne du *Tambour royal*, se donnaient rendez-vous non seulement le peuple, les soldats et les artisans, mais encore tout le Paris mondain : belles marquises accompagnées de galants abbés, grands seigneurs en bonne fortune; la guinguette ne désemplissait pas, et la célébrité du maître du logis grandissait de jour en jour. « Mille chansons célébrèrent sa gloire, et il y eut une innombrable série de *Ramponneau*, ainsi nommée du mot qui en formait le refrain, comme il y avait eu autrefois des *Lampons*, des *Léridas*[2]. » Dans une pièce à-propos représentée en 1760[3], dans laquelle les vaudevilles les plus célèbres étaient personnifiés et présentés au public en jouant chacun leurs rôles respectifs, Ramponneau, annoncé le dernier en sa qualité de nouveau venu, n'en reçoit pas

[1] Ce nom est écrit indistinctement, dans les recueils du temps, *Ramponeau* ou *Ramponneau*. L'orthographe avec deux *n* a prévalu dans la suite.

[2] Victor Fournel, *Biographie générale* de MM. Didot, art. Ramponneau, *ap.* Ch. Nisard, *Des chansons populaires*, t. I, p. 96.

[3] *Le Procès des ariettes et des vaudevilles*, représenté à la foire Saint-Laurent, le 28 juin 1760.

moins un accueil empressé : tous les vaudevilles s'inclinent devant lui et le saluent en cadence, en chantant : *C'est monsieur Ramponneau.* Quelques chansons sur le dicton de Ramponneau sont restées dans les recueils[1].

Les sociétés chantantes du dix-huitième siècle donnèrent aussi une impulsion nouvelle à la chanson de table, la firent sortir des lourdeurs et des fadeurs de la chanson à boire du siècle précédent et lui rendirent un peu de sa bonne humeur. La première et la plus célèbre fut le *Caveau*, qui fut fondé par Piron, Crébillon fils et Collé, en 1733, dit Capelle, l'auteur du recueil intitulé : *la Clef du Caveau*[2]; en 1729 ou 1735, prétendent d'autres auteurs[3]. Elle compta dès le principe parmi ses membres, outre les trois fondateurs, Crébillon père, Saurin, Moncrif, Laujon, Helvétius, le peintre Boucher, et même notre Rameau, qui, en sa qualité de Bourguignon, ne devait pas faire trop mauvaise figure en cette joyeuse compagnie. Le *Caveau*, avec des succès divers, subsista presque jusqu'à la veille de la Révolution; en 1796, les *Dîners du Vaudeville* lui succédèrent : parmi les habitués de cette nouvelle société, on pouvait remarquer Laujon, Piis et Barré, Radet, les trois Ségur, Armand Gouffé, Dupaty, etc.

Mais ces noms, ce dernier titre lui-même, tout cela indique suffisamment le caractère des chansons qui formaient le répertoire des sociétés chantantes du dix-huitième siècle pour ne laisser aucun doute sur leur peu de valeur au point de vue musical. Sous l'influence des chansonniers du *Caveau* et des sociétés analogues, aucun nouvel élément mélodique ne fut plus introduit dans la chanson à boire : les *airs connus* suffirent à tous les besoins du genre.

Ce procédé d'adaptation d'anciennes mélodies à des vers nouveaux pourra donner lieu à des remarques intéressantes, mais ce n'est pas ici le lieu d'aborder cette étude. Le prochain chapitre, consacré au vaudeville, nous en montrera, d'une façon générale, les diverses applications.

[1] Voir par exemple Ch. Nisard, *loc. cit.*; la chanson intitulée : *Aventure arrivée à la porte de Ramponneau*, dans le *Chansonnier français*, 1760, t. III, p. 227; la chanson : *Vive le vin de Ramponneau*, dans la *Clef du Caveau*, etc.

[2] *Notice sur le Caveau*, en tête de la *Clef du Caveau*, 4e édit., p. 1.

[3] Ch. Nisard, *Des chansons populaires*, p. 103.

CHAPITRE X

LE VAUDEVILLE.

I

Dès avant le chapitre précédent, nous pouvions considérer comme terminée l'étude de la chanson populaire. Nous l'avions envisagée sous ses divers aspects; nous nous étions efforcé d'en mettre en lumière les faces qui présentent le plus de relief et de déterminer les éléments qui répondent le mieux à sa dénomination : son caractère libre et sincère, son allure simple, et, par-dessus tout, cette inspiration spontanée qui est le seul principe de vitalité des productions dans lesquelles la forme n'a qu'une importance de second ordre.

En face de cet art de la nature, né pour se développer à l'air libre, et dont la campagne est le théâtre préféré, les temps modernes ont opposé un autre art, produit des efforts de la civilisation, se révélant surtout dans les centres intellectuels les plus avancés; moins humble à coup sûr et plus brillant que l'autre, moins prime-sautier aussi, mais rachetant ce qui lui manque parfois en inspiration sincère par la beauté de la forme et la puissance des combinaisons.

Mais cet art, accessible seulement aux esprits éclairés, exigeant d'ailleurs des éléments d'exécution compliqués, n'est pas celui qui convient aux artisans ni aux ouvriers : à ces derniers, il faut un répertoire de chansons courtes et faciles, différant cependant de ce que l'on chante au village; car le peuple des villes, soumis à des influences multiples, ayant subi le frottement d'une civilisation plus avancée, n'a plus cette naïveté campagnarde, qui est une force, et dédaigne ce que l'inspiration populaire a produit; cependant, il n'est pas suffisamment initié aux secrets de l'art pour en jouir pleinement et s'en assimiler les beautés. Aussi les chansons des villes n'ont-elles à nos yeux qu'un intérêt tout à fait secondaire : elles ne possèdent pas les qualités naturelles des premières, qui, étudiées sous tous leurs aspects, nous sont apparues parfois si touchantes ou si gracieuses; elles n'ont pas non plus les formes savantes et recherchées que l'art a pour mis-

sion de donner à ses productions; imitées surtout de ces dernières, elles n'en sont, pour ainsi dire, que les rebuts.

Cependant, les chansons des villes ont joué de tout temps un rôle si important que nous ne pouvons pas nous dispenser de leur faire une place dans ce travail. Nous allons donc nous efforcer d'en déterminer exactement la nature et les différentes manières d'être au point de vue musical; nous les grouperons sous un titre qui en embrasse en effet le cycle entier pendant les seizième, dix-septième et dix-huitième siècles, et qui porte en lui sa signification : le *Vaudeville.*

Or, voici qu'avant même d'entrer en matière, nous nous trouvons arrêté par une difficulté qui, bien que n'ayant pas trait directement au côté musical de la chanson, n'en doit pas moins être levée tout d'abord, car elle concerne la dénomination même du genre. Nous avons dit que le mot *vaudeville* porte en lui-même sa signification : *voix de ville,* ainsi qu'on disait communément au seizième siècle; ou simplement, suivant l'opinion de La Monnoye, chanson « qui va à *val de ville,* en disant *vau* pour *val,* comme on dit à *vau-de-route,* à *vau-l'eau* [1] ».

Cette étymologie si naturelle n'est cependant pas généralement adoptée : comme toujours, on a été chercher bien loin une explication qui se présentait le plus simplement du monde : on a voulu trouver l'origine du vaudeville dans un genre de chansons que nous avons démontré être exclusivement local, provincial, et nullement populaire, le vau-de-vire, dont il a été question à propos de la chanson à boire.

Le premier qui donna à cette opinion une publicité étendue, ce fut Ménage dans ses *Étymologies.* Il avait été précédé en cela par un Normand, Charles de Bourgueville, qui, dans ses *Antiquités de Caen,* avait le premier réclamé pour son pays l'honneur, puisque c'en est un, d'avoir donné naissance au vaudeville; voilà tout le secret de la confusion : des revendications provinciales, trop complaisamment écoutées, accueillies sans contrôle, et renouvelées pendant trois siècles avec une persistance qui a pris un véritable caractère d'âpreté, surtout au commencement du dix-neuvième siècle [2].

Quelques dates suffiront à rétablir les faits dans toute leur exactitude.

Sans revenir sur ce qui a été dit au cours du chapitre précédent, nous rappellerons qu'Olivier Basselin a vécu à une époque mal déterminée, probablement au commencement du quinzième siècle, bien

[1] La Monnoye, notes sur la *Bibliothèque française* de la Croix du Maine, *ap.* Olivier Basselin, *Vaux-de-vire,* édition du bibliophile Jacob, introd., p. xiv.

[2] Quatre éditions des Vaux-de-vire parurent en Normandie, de 1810 à 1833 : celle de R. Seguin (dans l'*Essai sur l'histoire de l'industrie du Bocage.* Vire, 1810); celle d'Asselin (Avranches, 1811) et celles de Louis Dubois (Caen, 1821) et Julien Travers (Avranches, 1833).

connu à Vire apparemment, mais sans que sa célébrité locale s'étendît même par toute la Normandie[1]; que s'il fit des chansons, ce qui n'est pas prouvé, celles-ci, d'ailleurs entièrement récrites et mises dans la langue du seizième siècle, furent recueillies dans sa propre ville, d'où elles n'étaient probablement jamais sorties, et portées pour la première fois à la connaissance du public par son compatriote Jean Le Houx en une édition dont il ne reste aucune trace et que l'on fait remonter, sans fournir la moindre preuve, à 1576. Acceptons cette date, et ne nous préoccupons pas de savoir si une publication faite dans une petite ville de Normandie était de nature à rendre célèbres en un instant des chansons ignorées la veille.

Or, en cette même année 1576, il paraissait à Paris un recueil de chansons dont voici le titre exact :

Le Recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de Vaux-de-ville, *tirées de divers autheurs tant anciens que modernes, auxquelles a été nouvellement adaptée la musique de leurs chants communs,* publié par Jehan Chardavoine. Paris, Claude Micart, 1576, in-16.

Ce livre est formé de matériaux tout différents des chansons populaires étudiées jusqu'ici : chansons de ville, *voix de ville,* pièces littéraires, avec leur musique originale, telles que *Mignonne, allons voir si la rose,* de Ronsard; *Avril,* de Remy Belleau, la villanelle de Desportes : *Rosette, pour un peu d'absence,* etc. Burney, parlant de ce volume, n'hésite pas à écrire *Vaudeville* le mot cité dans le titre[2]; et nous verrons bientôt que le nom ne fut pas inventé pour ce recueil.

En tout cas, il était répandu trois ans plus tard dans une province très éloignée de la Normandie et de Paris même; la preuve en est dans les titres des deux recueils suivants :

Jardin de musique semé d'excellentes et harmonieuses Chansons et Voix de Ville, *mises en musique, à quatre parties, par Corneille de Montfort, dit de Blockland, gentilhomme Stichtois.* Lyon, 1579.

Gelodacrye amoureuse... par Claude de Pontoux, chalonnois. 1579. Ici, le nom de *vaudeville,* en toutes lettres, est imprimé dans le courant du volume.

Le premier de ces deux ouvrages, dont nous ne connaissons qu'un seul exemplaire, et dont nous révélons pour la première fois l'existence, est dédié « à illustre et très vertueuse dame, madame Gabrielle de Dinteville, baronne de Bohan, dame de Creissia, Dammartin, Loisia, la Byolée, etc. », daté de Saint-Amour et signé de Montfort. La dédicace du second est adressée à « noble et vertueuse dame Magdeleine de Reinçon, dame de Montfort, Ruffay, Brange et Sauvigny

[1] Voir encore l'édition des *Vaux-de-vire* par le bibliophile Jacob, introd., p. XIII.
[2] Voir *Histoire de la musique,* t. III, p. 273.

en Revermont ». Or, Cressia, Loisia, Dammartin, Saint-Amour, le château de Montfort, celui de Bohan, le Revermont, enfin la ville de Chalon que l'auteur de la *Gélodacrye* désigne pour sa résidence, tous ces noms appartiennent à des pays et à des localités situés tant dans la haute Bresse que sur le premier étage des collines qui séparent cette vallée des montagnes du haut Jura. Pourquoi donc quelque Bressan, s'emparant de ces données, très ignorées à la vérité jusqu'ici, ne se mettrait-il pas en campagne pour revendiquer à grand bruit, pour sa province, *la glorieuse paternité du vaudeville?* La prétention aurait assurément autant de raison d'être que celle des Normands s'obstinant à vouloir s'attribuer un genre que tout le monde a contribué à former.

Mais il faut reconnaître qu'elle ne serait pas beaucoup mieux fondée, car les dates des trois recueils ci-dessus ne sont encore pas les plus anciennes auxquelles on puisse rapporter l'existence du mot *vaudeville,* à l'état de formation ou tout formé. Dans la même région, il est vrai, quinze ans auparavant, paraissaient les *Chansons et Voix de ville d'Aleman Layolle,* imprimées à Lyon en 1561; mais il serait puéril de vouloir attribuer à cette contrée la priorité du mot aussi bien que du genre, l'un et l'autre étant dès lors répandus par toute la France. Le mot *voix-de-ville* est imprimé dans la dédicace d'un *Livre d'airs de cour miz sur le luth,* par Adrien Le Roy, à la date du 15 février 1571; Lacurne en cite plusieurs autres exemples tirés des *Meslanges historiques* de Saint-Julien : « Jusques aux chansons vulgaires et *Voix-de-villes* — les autres disent *Vaux-de-villes* » — des *Recherches* de Garasse (dans le sens de dicton, proverbe), des *Recherches sur la France* de Pasquier, parues en 1560 (dans le sens de bruit qui court par la ville), — enfin des œuvres de Du Bellay. Nous avons voulu contrôler cette dernière citation, et nous avons effectivement relevé la phrase suivante, dont nous respectons scrupuleusement l'orthographe :

« Je n'ay entremeslé fort supersticieusement les vers masculins avecques les feminins, comme on use en ses VAUDEUILES et chansons, qui se chantent d'un même chant, par tous les couplets. »

Cela dans un assez volumineux recueil de poésies[1] publié en 1561, avec privilège du Roi daté du 18 mars 1559, et composé de morceaux évidemment antérieurs, pour la plupart, à la date de la publication. Enfin, nous tirerons un dernier exemple, plus décisif encore, d'une moralité imprimée pour la première fois en 1507, la *Condamnation de Bancquet*[2], dans laquelle, à la suite des titres d'un certain nombre de chansons dont quelques-unes nous sont bien connues (*J'ay mis mon*

[1] *L'Olive* et autres œuvres poétiques de Joach. DU BELLAY, à Paris, de l'imprimerie de Frédéric Morel, rue Saint-Jean de Beauvais, au Franc Meurier, MDLXI.
[2] D. E. FOURNIER, *Théâtre français avant la Renaissance*, p. 230.

cueur; Allez, regrets; L'ardent désir; De tous biens plaine, etc.), on trouve la phrase suivante : « Ici dessus sont nommez les commencements de plusieurs chansons, tant de musique que de vaul de ville. » En 1507. Et ici, comme précédemment, le mot est présenté d'une façon si naturelle qu'il n'est pas douteux qu'il ait été en circulation depuis de longues années, cela même, probablement, longtemps avant que l'on s'occupât du foulon de Vire et de ses chansons à boire.

II

En somme, l'auteur de la préface de l'*Anthologie* paraît se rapprocher le plus de la vérité lorsqu'il dit : « C'est au règne de François Ier ou bien près de son temps que l'on fixe l'origine du vaudeville, chanson vulgaire, qui est la même chose que la Passacaille espagnole, ainsi nommée chanson de ville ou chanson des rues, par opposition à la villanelle, chanson paysanne [1]. » Déjà au seizième siècle Caillère avait dit que « la Passecaille des Espagnols, qui est une composition de musique, était la passerue ou vaudeville des Français [2] ». Mais s'il est vrai que le terme de vaudeville date de cette époque, il ne l'est pas moins que le procédé vraiment caractéristique du genre, c'est-à-dire l'usage d'adapter les chansons nouvelles à des airs ou *timbres* connus, remonte beaucoup plus haut.

Cette expression de *timbre* s'est déjà présentée plusieurs fois dans le courant de ce travail et demande à être expliquée ici : nous ne saurions mieux faire, pour donner cette explication, que de recourir à la *Clef du Caveau,* l'organe officiel du vaudeville. Voici sa définition :

« On entend par le mot *timbre* la désignation d'un air quelconque, en citant le premier vers de la chanson ou du couplet qui lui a donné lieu [3]. »

Or, sans remonter à l'antiquité grecque, où cependant on pourrait très bien considérer comme de vulgaires *timbres* de vaudevilles ces *neumes* consacrés à de certaines solennités religieuses sur le mètre desquels les poètes composaient leurs strophes lyriques, nous allons trouver, dès les premiers âges de notre ère, un usage en tout point conforme à celui auquel nous initie la *Clef du Caveau.*

C'est de Coussemaker qui le révèle en parlant d'un manuscrit du

[1] *Anthologie française,* t. I, p. 35.
[2] Voir l'édition des *Vaux-de-vire,* de Julien TRAVERS.
[3] La *Clef du Caveau,* avertissement, 4e édit., p. XII.

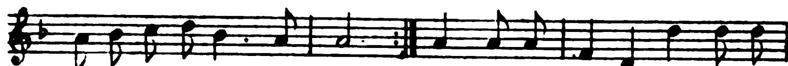
dixième siècle qui contient le texte de quatre chansons en latin, sans notation musicale, mais avec les indications suivantes placées en tête de chacune des poésies : *Modus Ottinc; Modus liebinc; Modus florum; Modus Carelmanninc*[1]. Ce que l'on peut traduire ainsi : Sur l'air d'*Otton;* sur l'air de l'*Amour;* air des *Fleurs;* air de *Charlemagne*. Mais il faut avouer qu'il n'y a pas le moindre rapport entre le style de ces mélodies et de celles dont faisaient usage chansonniers et vaudevillistes d'antan : on peut juger de la différence en lisant l'*air d'Otton* dans le livre de de Coussemaker[2].

Cette pratique semble avoir été générale au moyen âge : nous le verrons quand nous étudierons les procédés de composition des trouvères. Avec les chansons des soldats et *aventuriers* qui firent les guerres des quinzième et seizième siècles, nous trouvons le genre tout formé. Dès lors, le vaudeville fait des progrès rapides. Pas un incident de nature à intéresser le public qui ne soit aussitôt chansonné sur l'air à la mode. Voyez le *Recueil de chants historiques français :* presque toutes les pièces se rapportant à cette période sont précédées du *timbre :* air du *Curé de Créteil;* — le *Soldat de Poictiers;* — *Traistres de la Rochelle;* — *Frère Grisard;* — *Chant de Nismes;* — *Chant de la Rochelle;* — *Chant de la Guerre faicte par l'Empereur au Turc*, etc. La chanson historique de ce temps-là affecte un ton presque exclusivement satirique : faut-il rappeler l'importance, disons mieux : la suprématie de son rôle à l'époque des guerres de la Fronde? Il y a des *mazarinades* et d'autres chansons du même genre et de la même époque qu'on retrouve encore un siècle plus tard, non encore oubliées. La suivante, que nous donnerons pour type, n'est venue jusqu'à nous que par un recueil du dix-huitième siècle.

L'air : PAR LA MORDIENNE, VERTUDIENNE, OUY, ETC.







[1] DE COUSSEMAKER, *Harmonie au moyen âge*, p. 105.
[2] *Ibid.*, pl. VIII.

pé - re D'en-fants que maint blon-din es - pè - re

Fai-re; Ma foy, telle af - fai - re Fa - che-rait le plus ré - joü -

-i. — Oüy, par le mor - dien - ne, Ver-tu-dien-ne, Oüy.

Les gens que le seigneur de Turenne
Mène
Sont tous capitaines
Et fort généreux :
Le bois de Vincennes
Est foible contre eux.
Portes cochères
Ne durent guères
Devant gens de telles manières
Fières,
Qui taillent croupières
Aux soldats de Mazarini.
Oüy, par la mordienne,
Vertudienne,
Oüy[1].

Revenons sur nos pas pour donner un exemple de la chanson des rues de Paris au seizième siècle. Nous en citerons une dont la popularité à la ville a été consacrée par Rabelais, qui en fait, pour ainsi dire, l'*air d'entrée* du personnage de Panurge. « Panurge estoit de stature moyenne, ni trop grand ni trop petit, et avoit le nez un peu aquilin, faict à manche de rasoir,... bien galand homme de sa personne, sinon qu'il estoit quelque peu paillard, et subject de nature à une maladie qu'on appeloit en ce temps-là :

Faulte d'argent, c'est douleur non pareille. »

Pouvions-nous espérer tomber sur un type de la chanson des rues plus caractéristique que le chant préféré de Panurge? Voici donc la chanson *Faulte d'argent* reconstituée tant bien que mal à l'aide des di-

[1] *La Clef des chansonniers,* ou *Recueil de vaudevilles depuis cent ans et plus,* BALLARD, 1717, t. I, p. 24.

verses versions que nous fournissent les recueils des chansons en parties du temps[1] :

Faul - te d'ar - gent, c'est dou-leur non pa - reil-

le. Si je le dis, las, je sçay bien pour

quoi. Sans de qui - bus il s'en faut te - nir coi.

Fem - me qui dort pour ar-gent se ré-veil - le.

Le chant est bien mélancolique pour être celui d'un bon compagnon chez qui *faulte d'argent* était malheur très réparable, puisque Panurge « avoit soixante et trois manières d'en trouver tousjours à son besoing ». C'était cependant le ton des chansons de ville du seizième siècle : on peut comparer avec la chanson *Jouissance vous donnerai,* citée au chapitre des chansons de danse, qui est de Marot, également citée par Rabelais et notée dans d'aussi nombreux recueils que *Faulte d'argent;* l'allure en est également grave et triste : c'est celle de la majorité des chansons populaires, et il est intéressant de constater qu'au seizième siècle les chansons de la ville n'avaient pas perdu ce caractère qui les rattache aux chants des temps primitifs.

Au milieu du dix-septième siècle, le vaudeville, suivant la définition de Boileau, était devenu cet

> Agréable indiscret qui, conduit par le chant,
> Passe de bouche en bouche et s'accroît en marchant.

Notons en passant le bonheur de cette dernière expression : *il s'accroît en marchant.* Cela peint à merveille le travail de transformation

[1] Voir l'indication des sources dans le troisième chapitre de la troisième partie. Le thème initial est identique dans toutes les versions connues, mais nous en avons élagué le luxe d'ornements, d'imitations, et les répétitions constantes introduites dans le thème populaire par les compositeurs.

que subit la chanson populaire en se transmettant, par tradition orale, d'âge en âge et de pays en pays. Nous payons à Boileau un juste tribut de louanges.

Sous cette forme moins abrupte, le vaudeville se distingue au point de recevoir ses entrées à la cour de Louis XIV, ainsi que le prouve le titre d'un volume d'*Airs et vaudevilles de cour*, DEDIEZ A SON ALTESSE ROYALE MADEMOISELLE, *à Paris, chez Charles de Sercy, au Palais, au sixième pilier de la grand'salle, vis-à-vis la montée de la cour des aydes, à la Bonne foy couronnée*, 1665. Un autre volume de *vaudevilles de cour* parut chez le même libraire en 1666. Ces poésies, à la vérité, sont plus soignées pour la plupart que leur titre le fait supposer; avec leur tournure galante et précieuse, passablement fade d'ailleurs, elles rappellent plutôt les voix-de-ville du seizième siècle, parmi lesquelles on trouvait des chansons de Marot, de Ronsard et de Desportes, que les véritables types du genre.

Le fait est que la véritable place du vaudeville n'était nullement sous les piliers du Palais, fût-ce à l'enseigne de la *Bonne foi couronnée;* il avait élu domicile en un lieu dont le nom même se substitua ou plutôt s'adjoignit au sien : le pont Neuf. C'était là que se tenait le fameux chanteur connu sous le nom du Savoyard, arrêtant les passants par sa voix de stentor, leur chantant et leur vendant des chansons dont il composait presque toujours les paroles et la musique (contrairement à l'usage du vaudeville), et dont quelques-unes restèrent populaires jusqu'à la fin du siècle. Ce fut là que se succédèrent après lui Tabarin, Mondor, Gaultier-Garguille, Gros-Guillaume et Turlupin; puis Jodelet, Guillot Gorju et Bruscambille. Composer des chansons pour le pont Neuf était un métier avoué, et non à la portée de tout le monde. Voici comment Corneille, dans l'*Illusion comique*, parle d'un personnage à la recherche d'une position sociale :

> Il se mit sur la rime, et l'essai de sa veine
> Enrichit les chanteurs de la Samaritaine.
> . . . .
> Il se hasarda même à faire des romans,
> Des chansons pour Gautier...

C'est de Gautier-Garguille, l'un des plus célèbres chanteurs de *ponts-neufs*, qu'il est question dans ce dernier trait.

La vogue du pont Neuf n'était pas encore épuisée au temps de la Révolution.

Et cependant les chanteurs du pont Neuf ne suffirent pas à épuiser la veine, car le succès du vaudeville fut plus considérable au dix-huitième siècle que dans les deux précédents. L'habitude de chansonner, sur le ton satirique, toute espèce d'événements publics et privés atteignit, sous la Régence et pendant le règne de Louis XV, des proportions

inimaginables. Les *cent* volumes manuscrits du chansonnier Clérambault-Maurepas[1] ne représentent qu'une partie infiniment petite de tout ce qui a été fait en ce genre : toutes les bibliothèques de Paris et de province, ainsi qu'une foule de collections particulières, possèdent de semblables recueils manuscrits, désignés généralement sous le nom de *sottisiers*, dans lesquels, sur des airs connus, les anecdotes de chaque jour sont racontées, fort méchamment pour la plupart, et souvent aussi sur un ton dont la liberté interdit toute velléité de citation.

Les joyeuses sociétés chantantes dont le *Caveau* est tout à la fois le meilleur type et le plus ancien fournirent aussi pendant longtemps matière à vaudevilles. Il en a été parlé assez au long dans le chapitre précédent pour qu'il n'y ait pas lieu d'y revenir ici. Mais où l'importance du genre devient considérable, c'est lorsque le vaudeville, montant sur le théâtre, contribue à la formation d'une forme lyrique qui, dans la suite des temps, ne fit pas peu d'honneur à la scène française. Nous n'insisterons pas sur un sujet qui sera traité plus à fond dans un chapitre spécial : bornons-nous à dire que, dans la revendication de la création de l'opéra-comique par la chanson populaire, le vaudeville est en droit d'occuper une place prééminente, car, initié dès longtemps à la vie mondaine et aux usages de la capitale, il put servir de trait d'union, d'intermédiaire actif et tout-puissant entre le théâtre et la simple et parfois un peu gauche chanson populaire.

En attendant, le vaudeville travailla à se faire place au théâtre pour son propre compte. Tout d'abord c'est à lui seul qu'a recours la comédie mêlée de chant si en vogue au dix-huitième siècle. Indépendamment des couplets chantés tout le long de la pièce, et qui lui appartiennent en propre, puisqu'ils ne vivent musicalement que par les *timbres*, il s'affirme à la fin, dans ceux que chaque personnage, passant tour à tour à l'avant-scène, adresse directement au public. Les dénominations des pièces du temps témoignent des progrès successifs faits par le vaudeville dans le domaine théâtral. C'est d'abord la *comédie mêlée de vaudeville*, où son rôle est encore accessoire; plus tard les pièces s'intitulent *comédies, opéras-comiques, divertissements* ou *parades en vaudevilles* : déjà la formule dénote qu'il a accaparé l'attention, qu'il a passé au premier plan. Enfin, en 1782, deux auteurs dramatiques, collaborateurs inséparables, Piis et Barré, intitulent bravement une de leurs premières pièces : *le Public vengé*, comédie-vaudeville. Dès lors, le vaudeville, tel qu'on l'entendait au dix-septième siècle, a vécu : ce n'est plus seulement une chanson, il va représenter une forme théâtrale qui ne tardera pas à prendre possession de la faveur publique; bientôt Piis et

[1] Classés à la Bibliothèque nationale sous les cotes 12616 à 12659, et 12686 à 12743, manuscrits français.

Barré vont créer le théâtre du Vaudeville; et, s'ils ont à chercher un nom à une réunion semblable à celle de l'ancien Caveau, ils lui donnent celui de *Dîners du Vaudeville* sous lequel, pendant plusieurs années, parut encore un recueil de chansons joyeuses, dont Laujon, Armand Gouffé, Piis et Barré, les trois Ségur, etc., firent les principaux frais.

III

Il nous reste à déterminer d'une façon générale l'origine des *timbres* auxquels le vaudeville a le plus communément recours. Si les sources auxquelles il puise sont nombreuses aujourd'hui, il n'en était pas de même dans le principe : la chanson étant alors la seule forme lyrique connue du peuple, les *voix-de-ville* durent d'abord se suffire à elles-mêmes, et l'on peut dire que l'usage des *timbres* ne se généralisa qu'après qu'il y eut un nombre de mélodies originales assez grand pour alimenter le nouveau répertoire des chansons de ville. En tout cas, on peut assurer que les emprunts faits aux mélodies populaires furent, dès le début, nuls ou insignifiants. Sauf *Rossignolet du bois,* on ne trouve dans les recueils du seizième siècle aucun timbre provenant des chants des provinces; à peine les noms de quelques brunettes semi-populaires apparaissent-ils dans la *Clef des chansonniers* et les recueils du dix-huitième siècle; une dizaine tout au plus d'airs languedociens, limousins, auvergnats, saintongeois figurent dans la *Clef du Caveau.* Cela s'explique d'ailleurs : avec leur allure lente, leurs longs refrains au travers desquels on a souvent peine à suivre une idée, les chansons de la campagne ne pouvaient s'accorder avec la marche vive et le ton léger du vaudeville que créa le *Français né malin.* Les *timbres* qui reviennent le plus souvent dans les vaudevilles du seizième et du dix-septième siècle proviennent de chansons politiques. Nous en avons déjà cité à propos des chants historiques et des chansons des soldats du temps de François Ier [1]; au dix-huitième siècle, nous trouvons encore des *timbres* comme la *Fronde,* l'*Échelle du Temple, Madame la Dauphine, Monsieur de Curatelle,* l'air de *Gravelines,* celui de *Fontarabie,* ou encore *Jean de Nivelle,* ou *La Fronde se réveille* [2]; dans l'*Anthologie,* en 1765, l'air du *Prévôt des marchands, Petite Fronde,* la *Calottine,* etc.

[1] Voir ci-dessus, p. 172-173.
[2] *La Clef des chansonniers.*

Quelques airs religieux, employés sous forme satirique, viennent parfois alimenter le répertoire mélodique du vaudeville. Nous avons vu dans un précédent chapitre que la prose de Noël *Lætabundus* était déjà, au douzième siècle, parodiée en chanson à boire : la tradition s'en perpétua, car on retrouve ce *timbre* dans les chansonniers des sociétés bachiques du dix-huitième et du dix-neuvième siècle. La prose de Pâques *O filii* fut exploitée en tout temps par les faiseurs de vaudevilles politiques; depuis la Fronde jusqu'à la Révolution, sa vogue ne ralentit pas : on la chanta par exemple au Champ de Mars, le 14 juillet 1790, ainsi qu'en témoigne une chanson chantée *dans le moment que l'on prêtait le serment fédératif sur l'autel de la Liberté,* dans laquelle, de couplet en couplet, l'air liturgique alternait avec le révolutionnaire *Ça ira* [1].

Mais de toutes les sources auxquelles a puisé le vaudeville, la plus abondante a été la mélodie de danse. De même que, dans le chapitre des chansons de danse, nous avons vu des mélodies vocales passer le plus naturellement du monde aux musettes, vielles et violons, et former ainsi d'excellents airs instrumentaux, de même nous observerons ici le procédé inverse, en constatant que, dès le seizième siècle, le vaudeville faisait de nombreux emprunts au répertoire des ménétriers. Déjà dans un livret datant de 1520 à 1530, nous trouvons le *timbre :* air du *Trihori de Basse-Bretaigne* [2], qui est un air de danse cité par Rabelais et noté dans l'*Orchésographie* [3]. L'air des *Tricotets,* la contredanse favorite de Henri IV, reste au répertoire des chansonniers jusqu'au milieu du dix-huitième siècle [4]. L'air des *Enfarinés,* sur lequel on chantait des mazarinades [5] et que nous retrouvons cité en tête de la *Carybarie des artisans* [6], est noté primitivement parmi les plus anciens airs de danse de la Collection Philidor [7]. Il y a un certain *Branle de Metz,* d'aspect sec et vieillot, que l'on rencontre dans presque tous les chansonniers du dix-huitième siècle [8], bien que sa tournure plus encore que son nom accuse une origine beaucoup plus reculée. La *Volte de Provence,* la *Courante de madame la Dauphine,* la *Sarabande de l'Inconnu* et celle de *Madame la Dauphine* ne se retrouvent pas moins fréquemment en tête des vaudevilles du dix-septième et du dix-huitième siècle, et cela

[1] Recueil factice de chansons de la Révolution, à la Bibliothèque de la Ville de Paris.

[2] Voir *Noëls de Jean Daniel dit Maître Mitou,* réimpression H. Chardon, p. 37.

[3] *Orchésographie,* fol. 81.

[4] *Les Parodies nouvelles,* 1730, t. I, p. 31.

[5] Voir l'*Oygnon qui fait mal à Mazarin* dans les *Échos du temps passé,* t. III, p. 16.

[6] Ouvrage déjà signalé (voir le chapitre des chansons de métier); voir le nº 1, *Air de cour* sur les *Enfarinez.*

[7] Collection Philidor, t. I, p. 124.

[8] Noté dans la *Clef des chansonniers,* t. I, p. 78, et les *Chansons à danser en rond* à la suite des *Brunettes,* t. II, p. 272.

au milieu d'une infinité de branles, gavottes et menuets, facilement reconnaissables même lorsqu'ils ne sont pas désignés par leurs titres. Plus tard, c'est le tour des musettes et des tambourins de Rameau; son branle de *Platée* jouit d'une vogue étonnante, associé à une poésie grivoise encore connue par son premier couplet :

Palsambleu, monsieur le curé!
Vous qui dirigez nos âmes,
Pensez-vous donc pouvoir à votre gré
Diriger aussi nos femmes?

Puis la contredanse fait invasion dans le vaudeville presque aussitôt que dans les salons ou sur les planches de l'Opéra. L'air de la *Furstemberg*, *timbre* célèbre, fut tout d'abord une contredanse de l'*Europe galante* de Campra. On chanta longtemps sous le Directoire des chansons sur l'air de la *Trénitz*, nom d'un des maîtres danseurs les plus renommés de la fin du siècle; le *Ça ira* a pour mélodie une contredanse très gaie que Marie-Antoinette aimait à jouer sur le clavecin : on en connaît même l'auteur, Bécourt.

Le vaudeville ne borne pas ses emprunts dans le domaine instrumental à la seule musique de danse; il saisit au passage tout ce qu'il entend dans la rue ou ailleurs, les sonneries de trompettes et de clairons, les fanfares de chasse, etc. Nous avons vu, au chapitre des chansons militaires, ce qu'étaient devenues les premières; nous n'y reviendrons que pour dire que, des casernes, camps et cantonnements où elles ont subi une première transformation, elles ont fort bien passé dans les rues ou sur les théâtres, où elles sont devenues de parfaits airs de vaudeville. Les chansons militaires ne sont pas d'ailleurs la moindre ressource du genre; nous citerons comme seuls exemples pour le dix-huitième siècle les *timbres* employés dans une parodie d'*Armide* (jouée à la Comédie italienne le 11 janvier 1762) où Renaud, représenté sous les traits d'un militaire enchaîné par les charmes d'une enchanteresse de garnison, est sous le coup d'une condamnation pour désertion : *Voici les dragons qui viennent; — Gai, gai, mon officier; —* airs de *Manon Giroux;* de la *Générale;* de la *Marche angloise; — Suivant le régiment*, etc.

Pour les fanfares de chasse, sans remonter même à celles, populaires entre toutes, que Méhul a introduites dans son ouverture du *Jeune Henri*, et qui ont été parodiées de mille façons, est-il besoin de citer une autre chanson que celle du *Roi Dagobert?* Le *Dictionnaire de la conversation* [1] assure que l'air est celui d'une fanfare du cerf.

Autre source encore : les carillons. Ces derniers étaient fort à la mode au dix-huitième siècle; Jean-Jacques Rousseau en donne des

[1] Article *Chants populaires*.

modèles dans les planches annexées à son *Dictionnaire de musique*, et la popularité du *Carillon de Dunkerque*, très employé dans les vaudevilles théâtrals surtout, fut principalement grande à cette époque. Mais l'usage de transformer en chansons les sonneries de cloches remonte bien plus haut; le *Carillon de Vendôme : Orléans, Beaugency*, est là pour le prouver. Non seulement nous le trouvons dans la *Clef des chansonniers* [1], mais les auteurs du seizième siècle en parlent en plus d'un endroit; sa popularité sous cette forme paraît remonter encore plus loin, à une époque où il n'était pas encore question du vaudeville.

Enfin l'opéra et surtout l'opéra-comique devinrent pour lui une mine inépuisable. On trouve dans la *Clef du Caveau* des airs remontant à Lulli, par exemple l'*Air des trembleurs*, qui est un chœur d'*Isis;* les mélodies des opéras-comiques de Philidor, Duni, Monsigny, Grétry, Dalayrac, etc., y abondent.

Ainsi ce genre ingénieux, mais superficiel par sa nature autant que par la destination qui lui était réservée, a touché à tout, aussi bien dans le domaine instrumental que dans celui de la mélodie vocale. Si sa vogue, à certaines époques, fut considérable, si par moments il fut l'objet d'un véritable engouement, son existence n'en fut pas moins limitée : elle ne s'étend guère au delà ni en deçà des trois siècles pendant lesquels nous l'avons étudié. Car toute production factice, par quelque moyen qu'elle se soutienne, est vouée à ne vivre qu'un temps; ce fut le cas pour le vaudeville, genre mort et bien mort : ce que sont aujourd'hui les chansons des villes, nous le savons trop. Et pendant ce temps sa sœur aînée, ou, pour mieux dire, sa génératrice, la chanson rustique (car il faut toujours y revenir dès que l'on parle de la chanson populaire), résiste encore aux atteintes du temps et des idées nouvelles, et survit. L'œuvre de convention a, cette fois encore, cédé devant celle qu'anime le souffle pur et vivifiant de la nature.

[1] Tome I, p. 206.

CHAPITRE XI

LES NOELS.

Parmi les fêtes dont la chanson est un des éléments essentiels (et nous savons qu'une place lui est toujours réservée dans les manifestations de la vie populaire), il en est une, de toutes peut-être la plus universellement célébrée, que nous avons omise à dessein dans le chapitre consacré aux *Chansons de fêtes :* Noël, la fête de l'hiver, bien différente, par son caractère autant que par son origine, des fêtes qui se sont perpétuées aux autres époques de l'année. Les tournées de l'*Aguillaneuf*, les *Trimousets* du mois de mai, les fêtes des *Brandons*, au temps du carnaval, la Saint-Jean elle-même, sont en effet, à tous les points de vue, des fêtes profanes : il est telle d'entre elles que l'on a pu rattacher à d'antiques traditions païennes; s'il se trouve dans certaines provinces des fêtes populaires qui portent le nom d'un saint : la Saint-Blaise, la Saint-Vincent, la Saint-Martin, etc., le nom du saint, n'en doutons pas, n'est là que pour marquer la date.

Noël est, au contraire, expressément une fête religieuse. Ce que nos provinces en ont conservé jusqu'à nos jours ne saurait guère, il est vrai, donner une idée de ce qu'elle était anciennement : à notre époque, qui tend à bannir de plus en plus des mœurs nationales la parcelle de poésie et de fantaisie qu'elles pouvaient comporter jadis, la célébration de la Noël, à l'église, ne diffère que fort peu de celle des autres cérémonies de l'année. Peut-être à la messe de minuit entendra-t-on encore quelque cantique exhumé d'une vieille Bible des Noëls et consciencieusement répété au préalable; à l'orgue, une fantaisie, improvisée ou non, sur des thèmes de noëls, avec imitation de musette obligée; et voilà tout ce qui reste de l'antique fête des bergers, d'une cérémonie jadis si pittoresque dans sa naïveté.

On ne trouvera rien non plus après la sortie de l'église, pendant le *réveillon*, seule partie de la fête qui, pour des raisons tout à fait étrangères au sentiment religieux, ait été généralement conservée; mais l'enfant Jésus n'y semble pas préoccuper outre mesure les assistants, et si, autour de la table, un convive entonne quelque chanson, on peut assurer qu'elle n'est pas différente de celles qui ont fait

l'objet des précédents chapitres : presque partout nos vieux noëls, aux couplets interminables, pleins de bonne humeur et de franchise gauloises, ont disparu des souvenirs populaires.

Ce n'est donc pas, sauf exception, dans la tradition orale que nous trouverons des éléments d'étude pour ce chapitre; cherchons-les plutôt dans les livres. Ici, par une heureuse compensation, les documents, loin de nous manquer, se présenteront à nous avec une abondance dont nous eussions souhaité plus d'une fois trouver l'équivalent lorsque nous avons cherché à tracer l'historique et à déterminer les formes des autres classes de chansons.

Or, les livres nous montrent qu'à une époque relativement récente, la fête de Noël avait encore conservé son caractère primitif dans plusieurs de nos provinces. De Coussemaker rapporte qu'avant la révolution de 1789, dans la plupart des églises de la Flandre française, on chantait des noëls pendant les messes de minuit et de l'aurore; dans quelques localités, les chanteurs se montraient habillés en bergers, la houlette à la main : ils se rendaient ainsi à l'église, où ils chantaient les noëls flamands, accompagnés par l'orgue qui, dans l'intervalle des couplets, faisait entendre « des jeux et des airs imitant la flûte[1] ». Dans un village du département de l'Aisne, rapporte un autre écrivain, la messe de minuit était appelée *Messe des Bergers* : « Au fond de l'église on voyait, artistement arrangé, *le Bethléhem,* c'est-à-dire la pauvre étable dans laquelle un enfant représentait le Christ couché entre la sainte Vierge et saint Joseph. A l'offrande, les bergers du village et des fermes environnantes, en costume, avec la houlette et le panneton, s'avançaient vers le Bethléhem pour saluer l'Enfant Jésus. Ils étaient suivis des jeunes filles du village en habits de bergères avec la houlette, conduisant un jeune agneau. Le cortège marchait processionnellement en chantant un noël[2]. »

Traversons la France : nous retrouverons la même coutume, la même cérémonie, avec un plus grand développement, dans la haute Gascogne : M. Cénac-Moncaut donne le texte entier, avec les mélodies notées, d'un *Mystère de la Nativité* qui se jouait dans l'église même, pendant la nuit de Noël, et où l'on voyait apparaître tour à tour la Vierge, saint Joseph, Hérode, les Rois mages, l'ange, les bergers, tous représentés par les jeunes gens et les jeunes filles du pays, sous la conduite majestueuse d'un suisse vêtu de rouge et brodé d'or, qui lui-même jouait son rôle dans le Mystère. Derrière l'autel, une flûte, un violon et une cornemuse accompagnaient les mélodies[3]. Un autre auteur gascon, M. Bladé, a, il est vrai, contesté l'authenticité de

[1] De Coussemaker, *Flamands de France,* introd., p. viii.
[2] E. Cortet, *Fêtes religieuses et traditions populaires qui s'y rattachent,* p. 264.
[3] Cénac-Moncaut, *Gascogne,* p. 255 et suiv.

l'œuvre, qu'il pense être une simple fantaisie d'un curé de campagne désireux de ressusciter d'anciennes coutumes, et non une pièce populaire transmise par la voie naturelle, c'est-à-dire par la tradition. Il se peut; mais outre que (nous le démontrerons tout à l'heure) le noël ne constitue qu'un genre semi-populaire, créé par le clergé, non par le peuple, les fragments, parfaitement authentiques ceux-là, de la réunion desquels a pu être composé le prétendu Mystère gascon présentent déjà par eux-mêmes, en plus d'un endroit, un caractère théâtral; témoin la pièce suivante, très répandue dans le pays gascon et béarnais, et dont la première strophe donnera une idée suffisante :

UN ANGE, *s'adressant aux bergers endormis.*

Un Dieu vous appelle,
Levez-vous, pasteurs;
Courez avec zèle
Vers votre Sauveur.
Le Dieu du tonnerre
Promet désormais
La fin de la guerre,
La paix pour jamais.

UN BERGER.

Lèchom' droumy,
Nou'm biengos troubla la cerbèlo :
Lèchom' droumy,
Tiro en daban, seg toun camy.
N'ey pas besoun de sentinèlo,
Ni n'ey que ha de ta noubèlo,
Lèchom' droumy [1].

La Provence, un des rares pays dans lesquels le noël soit resté en honneur, possède un grand nombre de ces chansons dialoguées dans lesquelles les bergers s'expriment naïvement dans le dialecte de leur pays, tandis que l'ange les interpelle en français, langue assurément beaucoup plus digne des messagers divins. Les airs en sont joyeux et pimpants, pleins de vivacité, mais fort peu religieux; et dans les églises de campagne dans lesquelles la coutume s'est maintenue de les chanter à la messe de minuit, le dialogue en est accusé, d'ordinaire, par une exécution à double chœur, les couplets des anges étant dits par les chantres du fond du sanctuaire, tandis que, de la nef, un groupe d'enfants de chœur ou de jeunes filles leur renvoie les répliques des bergers.

Enfin, dans certaines provinces, la fête de Noël est, ou plutôt était

[1] Traduction : « Laisse-moi dormir, — Ne me viens pas troubler la cervelle; — Laisse-moi dormir, — Tire en avant, suis ton chemin. — Je n'ai pas besoin de sentinelle, — Ni n'ai que faire de ta nouvelle, — Laisse-moi dormir. » CÉNAC-MONCAUT, *loc. cit.* — Cf. *Noëls français de Henri d'Andichon,* publiés par Pascal Lamazou, n° 2.

célébrée au dehors de l'église de la même façon que celles de la Saint-Jean et des Brandons dont nous avons parlé dans un autre chapitre. « Chaque pays a ses réjouissances, sa manière de fêter Noël. Tandis que les habitants de quelques-uns allument des feux sur les collines et les hauteurs, d'autres, particulièrement dans certains cantons de la Bourgogne, parcourent la campagne ayant en main de longues perches, en faisant retentir les airs de joyeux noëls pour annoncer la bonne nouvelle[1]. »

Si différentes que soient ces descriptions les unes des autres, toutes s'accordent à constater l'importance de la chanson dans la célébration des cérémonies. Le noël, puisqu'il a emprunté son nom à la fête à laquelle il se rattache, bien que différant essentiellement par son caractère, ses formes et son origine des autres chansons consacrées aux fêtes populaires, en est pourtant une variété trop importante pour que nous négligions de l'étudier.

Au point de vue des origines, le noël se rattache aux cérémonies mi-partie populaires et mi-partie religieuses que le clergé institua et réglementa au moyen âge, et dont la *Fête des fous* et la *Fête de l'âne* sont demeurées les types les plus célèbres. Quelques morceaux épars témoignent de son existence reculée : il s'en trouve, dit-on, dans des manuscrits remontant jusqu'au onzième siècle. Le *Polybiblion* l'assure, et Fétis précise en signalant un noël, au folio 48 d'un manuscrit de cette époque, classé, à la Bibliothèque nationale, sous la cote 1139. M. Weckerlin cite dans son Recueil de chansons populaires de l'Alsace un noël en dialecte alsacien dont l'auteur est Jean Tauler, Dominicain né à Strasbourg en 1294. Les manuscrits du fonds La Vallière renferment des noëls du quatorzième siècle et antérieurs; le manuscrit de Vire, l'un des deux recueils de chansons du quinzième siècle que M. Gasté a publiés en 1866, renferme trente-huit noëls, qui n'ont pas été compris, d'ailleurs, parmi les pièces du chansonnier normand admises à l'honneur de l'impression.

Au seizième siècle, le noël était devenu un genre littéraire, et des plus cultivés. Composées et publiées le plus souvent en province, ces chansons ne tardaient pas à faire leur tour de France et à pénétrer dans la capitale. Rabelais parle des « beaulx et joyeux noëls en langage poictevin » qu'on chantait à son époque; les noëls du Poitou jouissaient alors, en effet, d'une grande célébrité. M. Henri Chardon, dans la savante étude dont il a fait précéder sa réimpression des *Noëls de Jean Daniel dit Maître Mitou,* en cite un certain nombre qu'il a tirés d'un manuscrit du quinzième siècle de la Bibliothèque de l'Arsenal, et d'un autre, un peu postérieur, qui, avant d'échouer sur les

[1] CORTET, *loc. cit.*, p. 268.

rayons de la Bibliothèque nationale, avait appartenu à une bibliothèque royale, car il porte cette suscription : *Cest livre de Noeltz est au roy Loys XII[me]*. Il note, en outre, les titres d'imprimés suivants :

Les grands Nouelz nouveaux reduitz sur le chant de plusieurs chansons nouvelles, tant en françoys, escossois, poitevin que limousin... A l'enseigne de l'*Escu de France*, etc.

Les grans Noelz nouveaulx composez sur plusieurs chansons tant vieilles que nouvelles en françois, en poitevin et en ecossois... A l'enseigne de *Saint Pierre*, etc.

Les grans Noelz nouveaulx composez sur plusieurs chansons tant vieilles que nouvelles en françoys, en poitevin et en écossois... chez Jacques Nyverd, etc.

Les plus célèbres furent les *Noëls de Lucas Le Moigne*, curé de Saint-Georges du Puy-la-Garde en Poitou, publiés vers 1520, et dont le baron Jérôme Pichon a donné en 1860 une réimpression complétée d'extraits de deux autres recueils de l'époque, les *Noëlz nouveaux faits par les prisonniers de la Conciergerie* vers 1524 et les *Noëlz nouveaux faits soubs le titre* du Plat d'argent *dont maint se courousse...*

Citons encore (le nom s'en est déjà présenté) les *Noëls de Jean Daniel dit Maître Mitou*, organiste de Saint-Maurice et chapelain de Saint-Pierre d'Angers (1520-1530), réimprimés au Mans, en 1874, et qui, bien que n'appartenant pas au Poitou, ont cédé néanmoins au goût du temps en adoptant parfois le patois de cette province.

Bien loin du Poitou paraissaient dans le même temps les *Noëlz et chansons nouvellement composez tant en vulgaire Françoys que Savoysien dicts Patoys*, par Nicolas Martin, musicien en la Cité Saint-Jean-de-Morienne en Savoye. A Lyon, chez Mace Bonhomme, 1556. Ce volume (que nous n'avons trouvé qu'à la Bibliothèque de la ville de Lyon) se distingue des autres recueils de noëls, presque tous uniquement littéraires, en ce qu'il renferme des airs notés.

Enfin, les *Noëls de Jehan Chaperon dit le Lassé du repos*, œuvre de polémique religieuse n'ayant plus la naïveté ni l'accent populaires des autres noëls, appartiennent encore à cette époque : ils furent imprimés en 1538; une réimpression en a été faite en 1878 dans la collection du baron James de Rothschild.

Et à tout cela il faut joindre les innombrables *Bibles des noëls*, recueils des pièces qui avaient eu la plus grande vogue, et qui, colportées dans les provinces, procuraient à certains morceaux une popularité presque générale.

Au dix-septième siècle prirent naissance les célèbres *Noëls de Saboly*, en patois provençal, qui parurent en livraisons (sans musique) de 1669 à 1674, et dont l'éditeur Seguin, d'Avignon, a fait en 1856 l'objet d'une importante publication dans laquelle les airs ont été

notés concurremment d'après la tradition et à l'aide d'un manuscrit du dix-huitième siècle.

Les *Noëls bressans* de Brossard de Montaney et ceux de Borjon, qu'a réédités M. Philibert Le Duc en 1845, sont également contemporains de Louis XIV.

Au siècle suivant se rapporte la composition des noëls bourguignons d'Aimé Piron, à cheval sur les deux siècles, puisque les plus anciens remontent à 1692, tandis que les derniers datent de 1719 (ils ne furent d'ailleurs colligés que beaucoup plus tard, s'étant répandus d'abord tant par la tradition orale qu'à l'aide des feuilles volantes : voyez l'édition que M. Mignard en a publiée à Dijon en 1858); celle des noëls de la Monnoye, *Noei compôzai l'an MDCC an lai ruë du Tillô* et publiés en 1837; des *Noëls maconnais* de l'abbé Lhuillier (1720), des *Noëls béarnais* de Henri d'Andichon, archiprêtre de Lembeye (1756), des *Noëls d'Auvergne* (1733), *du Forez* (1719), etc., sans compter les *Noëls nouveaux et cantiques spirituels sur divers sujets de morale,* par l'abbé Pellegrin (Paris, 1759), les *Noëls nouveaux sur les chants des Noëls anciens pour en faciliter le chant,* du même auteur (Paris, 1711 à 1735), et une foule d'autres publications analogues sur lesquelles nous reviendrons.

Voilà certes une copieuse bibliographie, et qui, bien loin d'avoir la prétention d'être complète (il s'en faut), n'a pas d'autre but que de montrer combien grande fut la vogue du noël, du seizième au dix-huitième siècle. Sans doute; mais elle prouve encore autre chose, c'est que le noël, pas plus que certaines des chansons étudiées précédemment, n'appartient en propre à la littérature ou à l'art populaire. En effet, l'une des marques essentielles du caractère populaire des chansons, c'est leur impersonnalité : or, la plupart des noëls procèdent d'une origine facile à déterminer. Écrits par des gens d'étude, prêtres, organistes, parfois par de vrais poètes, imprimés presque aussitôt, ils ne firent que pénétrer superficiellement dans le peuple, qui ne se les assimila pas; leur transmission ne se fit pas par le mode vraiment populaire, la tradition orale, mais de fréquentes réimpressions ainsi que l'influence du clergé contribuèrent pour la plus grande part à en assurer le succès.

Plusieurs des publications récentes d'anciens noëls et les études auxquelles elles ont donné lieu ont mis hors de discussion la question de l'origine non populaire, non seulement de pièces tombées dans l'oubli, mais même des noëls restés les plus célèbres. C'est ainsi que le suivant :

Chantons, je vous en prie,
Par exaltation,

et cet autre :

A la venue de Noël
Chacun se doit bien réjouir,

ont été retrouvés parmi les *Noëls de Lucas Le Moigne, curé de Saint-Georges du Puy-la-Garde, en Poitou,* publiés vers 1520. Un autre, non moins connu, celui qui commence ainsi :

Tous les bourgeois de Châtres
Et ceux de Montlhéry,

se trouve, parmi les *Granz Noëlz nouvellement imprimés à Paris pour Jean Bonfons* vers la même époque, signé Y. L. Crestot *presbiter,* sous la forme suivante :

Mes bourgeoises de Chastres
Et de Mont le Hery,
Menez toutes grant joye
Ceste journée icy [1].

Il faut avouer, d'ailleurs, que la plupart de ces morceaux se distinguent fort peu des autres chansons du même temps[2]. La forme est la même que celle du plus grand nombre des pièces qu'on retrouve dans les chansonniers de l'époque. Le sujet seul en diffère, et si peu encore! Les noëls du seizième siècle, plus encore ceux qui furent composés postérieurement, sont le plus souvent, en effet, de petits tableaux de mœurs populaires, parfois extrêmement frappants dans leur naïveté, car les auteurs avaient évidemment étudié leur sujet de très près, mais dans lesquels il est rare que l'on puisse constater un sentiment véritablement religieux. La place donnée à la prière y est très petite, si ce n'est tout à fait nulle. Un refrain approprié, comme *Chantons Noël, Chantons Naulet,* ou tout simplement *Noël, Noë, Nau* ou *Naulet,* répété un certain nombre de fois, fait souvent plus pour caractériser la chanson que le texte tout entier. N'avions-nous pas remarqué, en étudiant les chansons de danse, les chansons de métier, les chansons de fêtes, etc., que le refrain et la mélodie des chansons populaires suffisaient parfois à en déterminer le genre sans qu'il y eût presque à s'occuper du sens des paroles? L'étude des noëls du seizième siècle confirme ces observations.

Enfin, au point de vue mélodique, les noëls se rattachent encore à un certain genre de chansons françaises, que nous connaissons bien, par ce fait qu'ils étaient chantés sur des airs connus.

Oui, les noëls sont du ressort du vaudeville : il suffit d'ouvrir quelque recueil que ce soit pour s'en convaincre; en multipliant les expé-

[1] Voir dans les *Noëls de Jean Daniel dit Maître Mitou* l'introduction de M. Henri CHARDON, p. LII et LVIII.

[2] Cela est tellement vrai que l'on trouve parfois des chansons profanes égarées parmi des recueils de noëls du seizième siècle : c'est ainsi que dans les noëls du *Plat d'argent,* réimprimés par M. le baron Jérôme Pichon à la suite des noëls de Le Moigne, se trouvent une *Chanson de Pastoureaulx* et deux *Aguilanneufz.*

riences, on verra que la règle est générale. Les sources mélodiques mises à contribution ne sont pas moins profanes que celles auxquelles ont puisé, par exemple, les auteurs des chansons d'aventuriers du temps de Louis XII et de François I[er], ou encore les membres des sociétés bachiques du dix-huitième siècle : la plupart des *timbres* des noëls les plus connus se trouvent dans la *Clef du Caveau,* un plus grand nombre encore dans la *Clef des chansonniers,* antérieure d'un siècle. Pour les noëls du seizième siècle, quelques recueils nous ont transmis les mélodies sur lesquelles certains d'entre eux ont été composés. Le noël de Lucas Le Moigne : *Chantons, je vous en prie,* a pour *timbre* la chanson d'amour

> Hélas! je l'ai perdue,
> Celle que j'aime tant,

qui fait partie des chansons du quinzième siècle publiées par M. Gaston Paris. Celui qui commence ainsi : *Une jeune pucelle,* est une adaptation à la fois littéraire et musicale de la chanson : *Une jeune fillette,* notée dans les *Voix de ville* de Jehan Chardavoine; les deux mélodies, conservées jusqu'à nos jours dans les recueils de cantiques, n'ont presque pas changé à travers les trois ou quatre siècles qu'elles ont traversés. D'autres noëls restés moins célèbres sont également précédés d'indications de mélodies que nous ont conservées d'anciens chansonniers; ainsi, l'un des noëls de maître Mitou et un autre du recueil du *Plat d'argent* se chantaient sur l'air : *Je me repens de vous avoir aymée,* noté dans les *Chansons du quinzième siècle* de MM. Paris et Gevaert; ce même recueil donne une chanson dont le premier couplet commence par le vers : *S'il est à ma poste :* ces mots servent encore de *timbre* à un des noëls de maître Mitou. Les livres de chansons d'Attaingnant ont fourni aux noëls du *Plat d'argent* le *timbre : Nostre chambrière ;* à ceux de *Maître Mitou : Secourez-moi, madame, par amours;* cet autre : *Par fin despit,* à Jehan Chaperon. Nous reconnaissons au passage des airs de chansons politiques : *Les Bourguignons ont mis le camp, — Que dit-on en France?* etc.; des mélodies de danse : *le Trihory de la Basse Bretagne, — Hurelugogu, quel douce dance;* parfois des vers qui font deviner de gracieuses poésies, presque toutes perdues : *Au bois de deuil, — Adieu m'amye, adieu ma rose, — Dieu te gard, bergère;* mais non moins souvent des chansons d'un tout autre caractère, comme : *Baysez moi tant, tant, — Mon mary n'a plus que fair, — Mon père s'en va au marché, — Et ma mère aux nopces,* etc., etc.

Les noëls patois eux-mêmes n'ont pas d'autres origines mélodiques. Nous parlions tout à l'heure de la popularité des noëls poitevins du seizième siècle : il en est un dont la célébrité a traversé près de quatre siècles, puisqu'on le signale dans les éditions de la *Grande Bible des*

Noëls angevins de 1766 et 1774, et qu'il a été de nouveau publié à notre époque dans plusieurs recueils, tels que les *Vieux Noëls* publiés à Nantes en 1876 sous la direction de M. Henri Lemeignen, et les *Noëls anciens* recueillis par le P. D. Legeay, Bénédictin de Solesmes. C'est le noël *Au saint nau*. Rabelais en fait entonner le refrain, comme un chant de victoire, par Frère Jean des Entommeures :

Le jour est fériau, nau, nau, nau.

En voici le premier couplet :

Moderato.

Au sainct nau Chan - te-ray sans poinct m'y fein - dre,

Y n'en dai-gne - ray ren crain-dre, Car le jour est éf- ri - au,

Nau, nau, nau, Car le jour est fé - ri - au.

Ne fu - rian in grond e - moy, Nau, nau,

Y ne sais pas qu'o peut es - tre. Les aul - tres ber-gers et

moy, Nau, Nau, En me-nant nos bre-bis pais - tre.

Du for - fat Qu'A-dam fit con - tre son mai-tre,

Quand dau fruit vo - guist re - pai - tre Dout gle fist pé - ché mor-tiau,



L'air est plein de bonhomie et de rondeur. Mais a-t-il été composé expressément pour une poésie religieuse? Un des airs notés de l'*Orchésographie*, celui du *Branle couppé appellé Charlotte*, va dissiper nos doutes en nous montrant un thème de danse populaire au seizième siècle reproduisant presque note pour note celui de la strophe médiane du noël :

Ne furian in grond emoy
Nau, nau, etc.



N'y a-t-il pas aussi une ressemblance frappante, et sans doute nullement fortuite, entre la conclusion de la danse et celle du premier et du dernier quatrain du noël :

Car le jour est fériau [2]?



Les noëls provençaux de Saboly vont nous fournir un rapprochement plus curieux encore, car ici l'intérêt de la comparaison s'augmente par le fait de la transformation de la mélodie, qui, assez sèche à l'état primitif, prend, sous l'influence d'un nouveau milieu, le caractère vif et chaleureux des mélodies de la Provence, le pays des farandoles et des aubades improvisées.

Le noël : *Venès lèu vèire la piéucello,* le douzième de l'édition Fr. Seguin et le dernier du cahier de douze noëls publié en 1668, porte l'indication suivante : Air : *Qu'ils sont doux, bouteille jolie;* c'est la chanson à boire que chante Sganarelle dans le *Médecin malgré lui,* et dont voici la mélodie telle qu'elle se trouve, à quelques variantes près, dans la *Clef des chansonniers*[3], les *Échos du temps passé* (d'après un manuscrit de la bibliothèque Viollet-le-Duc[4]), et les notes de l'édition Seguin (d'après un recueil imprimé de la bibliothèque de Delsarte [5]), —

[1] *Vieux noëls*, etc. Nantes, Libaros, 1876, t. II, p. 87, n° 30 des airs notés.
[2] *Orchésographie*, fol. 76.
[3] *La Clef des chansonniers*, t. I, p. 74.
[4] *Échos du temps passé*, t. III, p. 22.
[5] *Noëls de Saboly*. Avignon, 1856, p. XXXIX.

telle enfin que M. Got la chante encore à la Comédie française :

Moderato.

Qu'ils sont doux, Bou - teil - le jo - li - e, Qu'ils sont

doux, Vos pe - tits glou - gloux. — Mais mon sort fe-rait

bien des ja - loux, Si vous é - tiez tou-jours rem - pli-

-e. — Ah! Ah! Ah! bou-teil - le ma

mi - e, Pour - quoi vous vi - dez - vous[1]?...
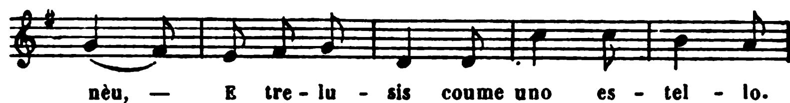
Voici maintenant le noël correspondant; il est très populaire dans le midi de la France et nous a été chanté à nous-même à Pont-Saint-Esprit (Gard) : c'est la même mélodie, transformée par une interprétation plus vivante, sans que les lignes primitives aient été sensiblement modifiées :
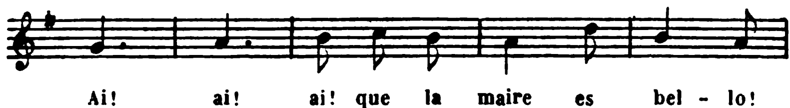
Vif.
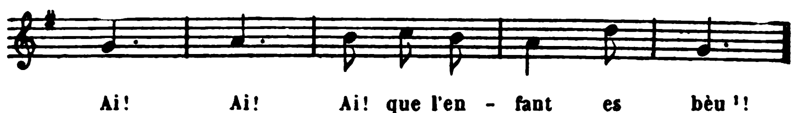
Ve - nès lèu vèi - re la piéu - cel - lo, Ve - nès lèu Gen-

ti pas-tou - rèu! Soun en - fant es pu blanc que la

[1] M. Got a bien voulu vérifier lui-même l'exactitude de cette mélodie, transmise à la Comédie française par une tradition dont il est aujourd'hui le dépositaire. Elle ne diffère que par des détails insignifiants des versions dont nous avons indiqué ci-dessus les diverses provenances.







Ainsi Saboly ne composait même pas toujours ses noëls sur les airs qui couraient dans le peuple : il était en quête de la chanson nouvelle; l'exemple ci-dessus le prouve, la première représentation du *Médecin malgré lui* n'étant que de deux ans antérieure à la première édition des noëls. Aussi ne s'étonnera-t-on pas de trouver en tête de chacun de ses morceaux des *timbres* tels que : *Tircis caressait Chimène ; — La bouteille me réveille ; — Amarante est jeune et belle ; — Montalay n'est pas fière ; — Allant au marché ce matin ; — Nicolas va voir Jeanne ; — Un jour le berger Tircis ; — Amants, quittez vos chaînes ; — Airs de l'Écho, du Postillon, du Traquenard, d'un Menuet, d'un Carillon, de l'Opéra,* etc. Cette dernière indication est d'autant plus remarquable que l'opéra était dans toute sa nouveauté à l'époque de Saboly.

Il est une chanson, que la *Clef des chansonniers* nous fait connaître, qui commence ainsi sur un air d'une gravité bouffonne :

Chut, chut, gardez tous un silence extrême.
Je vois trembler le temple d'Apollon...
Il vous entend... il va parler lui-même...
Il va tonner à peu près sur ce ton...

Puis, passant soudain en majeur, sur un petit air sautillant, le chansonnier fait parler ainsi le dieu de la musique et des vers :

Ton relon ton ton
Tontaine, la, tontaine.

[1] Recueilli d'après la tradition locale. Cf. les versions notées dans les *Douze Noëls provençaux*, par Ch. Soullier, p. 14, et les *Vingt Noëls provençaux* de l'abbé P. C., p. 40. Celle qui se trouve dans la collection complète des *Noëls de Saboly*, n° 12, notée d'après un manuscrit de très peu postérieur à leur première édition, se rapproche davantage de la chanson originale.

Voici le second couplet de cette plaisanterie gauloise :

Ayant bâti les murailles de Troie,
Son marché fait avec Laomédon,
Il fut sa dupe, et pour toute monnoye,
Il n'en reçut qu'un bonjour sur ce ton :
Ton relon ton ton, etc. [1].

Eh bien! un des noëls de Saboly fut fait sur l'air : *Ton relon ton ton;* la mélodie notée dans l'édition moderne est la même que celle de la *Clef des chansonniers*.

Et notons que les noëls provençaux jouissent d'une réputation qui ne parait pas exagérée à qui les a entendu chanter aux gens du pays : en deux siècles, leurs mélodies, de provenances si diverses, s'y sont si parfaitement acclimatées, il s'est produit une assimilation si complète entre elles et le tempérament local que l'on croit, en les entendant pour la première fois, trouver enfin du nouveau : dans la bouche des chanteurs méridionaux au débit généralement large, très net, avec un accent de conviction, elles prennent un aspect presque grandiose, qui frappe et donne l'impression d'une beauté neuve et originale.

Mais c'est une illusion dont l'interprétation seule est la cause.

Multiplier les recherches nous conduirait chaque fois à des résultats identiques. Nous verrions par exemple que les *Noëls bressans,* contemporains de ceux de Saboly, écrits dans un patois des plus rustiques, se chantaient sur les airs du *Branle de Lanturlu,* d'un *Menuet,* de *Léandre;* sur : *Quand Iris prend plaisir à boire,* ou :

De Monteron, que vous êtes cruelle
De quitter ainsi vos amants!

Les *Noëls bourguignons* de la Monnoye, écrits d'ailleurs par un lettré qui se trahit à chacun des vers de son patois si vif et au fond si français, sont précédés d'indications telles que : *Su un ar de Trompaite,* — *Rigodon de l'opéra de Galatée,* — *Su l'ar : Ma mère, mariés moi.* Bornons-nous à ces *timbres* qui sont ceux des trois premiers morceaux du recueil : nous n'avons pas choisi.

D'autres noëls, en assez grand nombre, remarquables par le caractère pastoral de leurs mélodies, peuvent faire un peu plus long temps illusion : toutefois, en les étudiant de près, on ne manquera pas de reconnaître que s'ils appartiennent à l'art populaire, c'est encore par suite d'adaptations au texte religieux d'airs de chansons d'amour, de pastourelles ou même encore de chansons plus profanes. Le Béarn va nous en fournir quelques exemples remarquables; il suffit, pour être édifié sur ce point, d'ouvrir le recueil de *Noels choisis composés sur les*

[1] *Clef des chansonniers,* t. I, p. 64.

airs les plus agréables, les plus connus et les plus en vogue dans la province de Béarn, par Henry d'Andichon, archiprêtre de Lembeye, publiés pour la première fois en 1756 et réédités avec la musique sous la direction du chanteur Lamazou, avec une préface de M. G. Chouquet. On y reconnaitra les mêmes mélodies qui se trouvent dans tous les recueils de chants des Pyrénées : la célèbre chanson *Aqueros mountagnos* du prince troubadour Gaston Phœbus; — *Artzana,* une chanson basque d'un joli rythme de danse, que de nombreuses publications ont vulgarisée hors de son pays d'origine; — la ravissante pastorale de Despourrins : *Roussignoulet qui cantos,* etc. On y rencontrera aussi le noël bien connu : *Dans cette étable,* que M. Gounod a harmonisé et instrumenté en y ajoutant des *interludes* qui en accentuent le caractère pastoral, et dont la mélodie, plus ancienne, était au commencement du dix-huitième siècle associée aux paroles suivantes :

Dans le bel âge,
Tout est fait pour aimer;
C'est être sage
De se laisser charmer [1].

Un autre, qui pourrait être donné comme un modèle : *J'entends là sur la colline,* avec son poétique et pénétrant refrain sur les mots *Gloria in excelsis Deo,* a des similaires, mélodiquement parlant, dans les *Cinquante chants pyrénéens* de Lamazou : signalons notamment ceux des pages 54, 56 et 92.

Ajoutons que cette expression pastorale qui convient si parfaitement au genre est parfois introduite après coup par des modifications dans la mélodie primitive ou même par la seule puissance de l'interprétation. Un exemple nous suffira : considérons un noël relativement récent (du moins nous n'en avons trouvé aucune trace dans les livres antérieurs au dix-neuvième siècle), mais très répandu à notre époque, celui qui commence par ces deux vers :

Il est né, le divin enfant :
Jouez, hautbois; résonnez, musettes.

La mélodie syllabique, un peu trop sautillante si on la prend dans un mouvement vif, a cependant, avec son rythme à deux temps et sa gamme correspondant aux notes naturelles de la trompette, un air naïf et pastoral qui n'est pas sans grâce : on la prendrait volontiers pour un air de musette du temps passé; il semble que la reconstitution du cadre traditionnel, le bocage vert arrosé par quelque joli ruisseau, lui rendrait sa fraîcheur primitive et son charme aujourd'hui un peu démodé. Cependant, dans un recueil moderne, nous lisons en tête du

[1] Voir la *Clef des chansonniers,* 1717, t. II, p. 218.

noël en question l'indication suivante : *Ancien air de chasse*[1]; et si nous nous reportons soit au *Manuel complet de trompe* de Thiberge, soit à la *Méthode de trompe de chasse* de Frontier, soit encore à la *Nouvelle Méthode de trompe* de Normand, nous trouvons en effet, au milieu de sonneries datées du temps de Louis XV, sous le titre de *la Tête bizarde,* un air tout semblable à celui du noël, à cette différence près que le rythme en est noté à *six-huit*. Le naïf et pastoral chant du noël n'était qu'une sonnerie de cor de chasse!

Que d'erreurs, que de confusions, parfois que de méprises amusantes a engendrées cette question des noëls! Car, parmi les différentes espèces de chansons françaises, celle-ci, par le fait même de son caractère moins foncièrement populaire, qui n'exige pas au même degré que les autres des observations attentives et des recherches parfois difficiles, est une de celles dont l'étude paraît avoir suscité généralement le plus d'intérêt. Aussi a-t-on attribué aux noëls les origines mélodiques les plus diverses. L'*Anthologie française* de Monet dit que la plupart des airs de noëls encore populaires au dix-huitième siècle furent composés sous le règne de Charles IX pour les divertissements de la cour, et, plus anciennement, sous le règne de François Ier[2] : c'est s'avancer beaucoup que d'affirmer avec tant de précision lorsque l'on a si peu de preuves à montrer. Fétis, dans ses *Curiosités historiques de la musique,* œuvre de jeunesse dont il n'a eu garde de reproduire toutes les assertions dans ses ouvrages postérieurs, dit que P. Certon, maître des enfants de chœur de la Sainte-Chapelle, Maillard, Arcadelt, Clément Jannequin, Mornable, les deux Vermont, Fevim et Du Buisson furent les principaux auteurs de ces vieux airs; il ajoute que la chanson célèbre *Charmante Gabrielle* aurait été composée sur l'air d'un noël de Du Caurroy[3].

Or, nous croyons l'avoir démontré, les noëls du seizième siècle (la règle est encore plus absolue pour eux que pour ceux des siècles suivants) furent versifiés sur des airs connus. D'autre part, ces mêmes airs, par un procédé qui sera étudié longuement dans la suite de cet ouvrage, étaient employés par les compositeurs de l'époque, qui, les traitant dans le style du contrepoint vocal, les prenaient pour thèmes de leurs madrigaux et de leurs chansons en parties. Bornons-nous, pour l'instant, à trois exemples empruntés à la réimpression des *Noëls de Jean Chaperon*. La chanson de Marot : *Vous perdez temps de me dire mal d'elle, timbre* de la première pièce du recueil, se montre dans les chansonniers du seizième siècle sous la double forme de chanson à quatre voix d'Arcadet et d'un autre compositeur resté moins célèbre,

[1] *Airs des Noëls lorrains,* recueillis par R. Grosjean, p. 11.
[2] *Anthologie française,* t. I, p. 39.
[3] *Curiosités historiques,* etc., p. 376.

Mitantier; les suivants : *Contentez-vous, amy, de la pensée,* et *Finy le bien, le mal commence,* apparaissent traités par Certon, Gombert et plusieurs auteurs anonymes; l'air de l'épigramme de Marot, *Frère Thibault,* sert de thème à des compositions vocales de Certon, Jannequin et Forestier. Mais les mélodies étaient antérieures au travail de contrepoint auquel les avaient soumis les compositeurs ci-dessus, aussi bien qu'aux noëls auxquels les avait associés le choix du poëte.

L'erreur la plus accréditée à cet égard est celle qui a trait aux prétendus noëls de Du Caurroy. Là encore on s'est longtemps payé des mots, alors qu'il eût été très facile de recourir aux documents. Du Caurroy, l'un des plus célèbres musiciens du temps de Henri IV, est en effet l'auteur d'un certain nombre de noëls qu'on peut lire dans ses *Meslanges de la musique,* publiés chez Ballard en 1610; mais ces noëls sont tellement loin d'avoir été jamais populaires que l'élément mélodique en est encore plus complètement exclu qu'il ne l'est de la plupart des compositions polyphoniques du commencement et du milieu du seizième siècle. Les noëls de Du Caurroy sont à quatre, cinq et six parties, et l'on serait fort embarrassé d'y trouver un chant, d'y découvrir une partie plus mélodique que les autres; le style en est strictement et sévèrement contrapointé; rien n'y ressemble à l'air *Charmante Gabrielle :* un ouvrage facilement accessible aux lecteurs modernes, le recueil du prince de la Moskowa, renferme un de ces noëls, qui peut suffire à donner une idée du style de tous les autres. Quant aux textes invoqués, le plus ancien est tiré de la *Description de Paris, Versailles, Marly,* etc., par Piganiol de la Force, ouvrage publié en 1765; encore l'auteur, postérieur de plus d'un siècle et demi au règne de Henri IV, se borne-t-il à constater que « c'est une tradition reçue, parmi ceux qui sont au fait de l'histoire de notre musique, que les airs de noëls sont des gavottes et des menuets d'un ballet arrangé par Du Caurroy pour un divertissement de Charles IX ». L'affirmation est sans portée et l'autorité d'ailleurs insuffisante.

Mais les plus étonnantes illusions auxquelles ait donné lieu la question de l'origine des noëls sont celles dont Lesueur, l'illustre auteur de *Télémaque,* des *Bardes* et de tant de belles compositions religieuses, a été la trop naïve victime. Car c'est moins à lui-même qu'il faut s'en prendre qu'à l'époque d'études fantaisistes et faciles dans laquelle il vivait : temps où régnait le culte d'une antiquité de convention, où les plus ridicules imitations étaient prisées à l'égal des originaux les plus purs, où le pastiche de Mac-Pherson était accepté pour de l'Ossian le plus authentique. Le maître au génie hardi et fougueux, à l'esprit plein d'élévation et de sincérité, avait, lorsqu'il s'écartait de ses travaux de composition, trop d'imagination, trop de complaisance aussi à accepter les idées reçues. *A priori,* il était si parfaitement convaincu

de la profondeur du sentiment religieux et du caractère primitif des noëls que la tradition avait conservés encore vivaces au siècle dernier, qu'il les prit pour thèmes de sa *Messe de Noël*. Il est piquant de relever les observations dont il accompagne chacun d'eux. Il introduit d'abord dans son *Kyrie* le cantique *Au sang qu'un Dieu va répandre*, qu'il intitule : *Air antique de la première Église d'Orient*. Cet air antique est celui de la romance bien connue *Que ne suis-je la fougère*, dont on ne trouve aucune trace avant la fin du dix-septième siècle. Le noël *Or dites-nous, Marie*, ou *Chantons, je vous en prie*, devient sous sa plume un *Noël antique de l'Église gallicane* : nous savons que sa mélodie est celle d'une chanson d'amour du quinzième siècle. Plus loin paraît encore un *Air antique de l'Orient devenu ancien Noël connu maintenant sur les paroles : Où s'en vont ces gais bergers* : c'est une mélodie syllabique et sautillante, un air d'ancien vaudeville, que l'on trouve dans la *Clef des chansonniers*, et qui, dans divers recueils de noëls, est accompagné des *timbres* suivants : *Disant qu'elle a mal au pied*[1] ; — *Où est-il, mon bel ami, reviendra-t-il encore*[2] ; — *Où est-il mon doux ami allé*, etc.[3]. Deux autres mélodies de danse ou de chansons grivoises transformées en noëls fournissent encore à Lesueur les révélations suivantes : « Les chrétiens des premières Églises d'Orient avaient encore emprunté aux anciens Israélites l'antique chant ci-dessus dont l'Église d'Occident fit un noël. » Le second est un « ancien noël de l'Église d'Occident depuis le douzième siècle; fut chanté dès le quatrième siècle dans les églises d'Alexandrie, d'Éphèse, de Smyrne, où les premiers chrétiens l'avaient emprunté aux Hébreux ». Et voilà comment on écrit l'histoire! Enfin un dernier « air antique de l'Orient devenu ancien noël de l'Église gallicane, dont les paroles étaient en vieux français : *Voici la nouvelle que Jésus est né*, avait primitivement pour timbre l'air des *Tourlourirettes* : en voici le premier couplet d'après la *Grande Bible renouvellée ou Noëls nouveaux*, à Troyes, vers 1738; on le retrouve, exactement semblable, avec la musique telle qu'elle est notée dans la Messe de Lesueur, dans les *Noëls anciens* du P. D. Legeay, Bénédictin de Solesmes :

Voici la nouvelle
Que Jésus est né,
Que d'une Pucelle
Il nous est... tourlourirette,
Il nous est... lonlanderirette,
Il nous est donné.

[1] *Chants des Noëls anciens et nouveaux de la Grande Bible*, notés avec les basses. Chez Ballard, 1703.
[2] *Grande Bible des Noëls anciens et nouveaux*, publication faite à Épinal par l'éditeur populaire Pellerin.
[3] *Grande Bible renouvelée de Noëls nouveaux*, à Troyes, vers 1738.

Ce qui est, assurément, aussi sincèrement religieux que profondément oriental.

Nous avons tort de plaisanter. Si un homme à l'esprit éclairé, une organisation supérieure, comme fut Lesueur, a pu se tromper à ce point, il fallait que l'erreur fût bien profondément ancrée autour de lui pour qu'il ne s'en rendît même pas compte. Cet usage d'appliquer des mélodies profanes aux paroles sacrées était le résultat d'une vieille tradition, de l'origine de laquelle on avait perdu le secret, et qui était si bien acceptée que personne, parmi les esprits les plus orthodoxes, ne songeait à protester. Bien mieux : après avoir emprunté aux chansons mondaines leurs mélodies, on en vint (et il faut avouer que cette habitude existait déjà au seizième siècle) à calquer les paroles des cantiques sur celles de ces chansons mêmes. Nous avons déjà vu comment certains refrains à signification grivoise ou bouffonne avaient été conservés dans certains noëls; l'usage s'en perpétua pendant tout le dix-huitième siècle. Le noël suivant, écrit sur l'air jovial de l'excellente chanson à boire : *Quand la mer Rouge apparut,* a gardé toute l'allure de l'original :

Quand Dieu naquit à Noël
Dans la Palestine,
L'on vit, ce jour solennel,
Une joie divine.
Il n'était petit ni grand
Qui n'apportât son présent,
Et no no no no
Et frit frit frit frit,
Et no no
Et frit frit,
Et n'offrit sans cesse
Toute sa richesse [1].

Un procédé très à la mode au dix-septième et au dix-huitième siècle consistait à transformer les chansons d'amour, disons mieux, de galanterie, en cantiques ou en noëls; aux Célimènes, aux Araminthes et aux Tircis se substituaient la Vierge et l'Enfant Jésus; les mots d'amour étaient remplacés par des termes religieux, approximativement. On obtenait ainsi des morceaux tels que le suivant, dont l'original provient évidemment de quelque bergerie du dix-septième siècle. C'est un dialogue entre le berger Sylvandre et sa bergère Lisette : une bergère qui, par son nom comme par son bavardage, représenterait avantageusement les soubrettes du répertoire.

Viens vite, laisse ta houlette,
Lisette,
Viens, laisse ton troupeau.
Je ne sais quoi de grand, de beau,

[1] *La Grande Bible des Noëls anciens et nouveaux.* Épinal, chez Pellerin.

Rend aujourd'hui ma joie parfaite.
Viens vite, laisse ta houlette,
Lisette,
Viens, laisse ton troupeau.

Ce bonheur, cette joie extrême,
Toi-même
Ne la ressens-tu pas?
Je la sens croître à chaque pas.
Dépêche-toi : viens si tu m'aimes!
Ce bonheur, cette joie extrême,
Toi-même
Ne la ressens-tu pas?

Arrivée à la crèche, Lisette répond :

Ah! qu'il est beau! que son air tendre,
Sylvandre,
Sait bien se faire aimer!
Il a pour moi su me charmer;
Comment faire pour s'en défendre?
Ah! qu'il est beau! que son air tendre.
Sylvandre,
Sait bien se faire aimer[1]!

Philinte dirait :

Ah! qu'en termes galants ces choses-là sont mises!

En résumé, la chanson ne nous fait entrevoir que le petit côté de l'art religieux. Ici, rien d'élevé ni de convaincu, rien même de spontané, puisque les noëls ne représentent qu'un genre factice, créé par les directeurs du mouvement religieux en vue d'une tentative de vulgarisation des croyances et du dogme, et non le véritable art sacré.

Il nous faut chercher ailleurs si nous voulons trouver dans la chanson populaire un peu de ce caractère sérieux et sincère sans lequel la chanson religieuse n'est que moquerie et futilité.

[1] *Grande Bible des Noëls,* réimprimée sous la direction de Mgr Pelletier, évêque d'Orléans, 1865.

CHAPITRE XII

LES CHANSONS RELIGIEUSES ET NATIONALES.
PRIÈRES POPULAIRES. — CANTIQUES. — PSAUMES PROTESTANTS.
CHANTS PATRIOTIQUES.

I

Le latin fut, dès le principe, la seule langue reconnue de la religion catholique. Psaumes, antiennes, proses, hymnes, furent tour à tour composés et chantés en cette langue; ils restèrent dans la liturgie sous cette première forme. Les oraisons particulières à chaque office, même les prières quotidiennes, étaient uniformément prononcées en latin. Quand les siècles eurent fait de cette langue une langue morte, comprise seulement d'une aristocratie intellectuelle, on traduisit ces prières en français pour les illettrés et les femmes. Cependant le peuple des campagnes, étranger, le plus souvent, au langage des villes, toujours épris, d'ailleurs, de ces formes sonores et rythmées qui lui font pénétrer les mots dans l'esprit bien plus profondément que la prose, réclama une autre forme de prières mieux appropriée à ses besoins : il la créa lui-même, en inventant ces *patenôtres* qui, variant à l'infini suivant les provinces, comme toutes les poésies populaires, sont l'expression la plus sincère et la plus naïve de la foi des paysans : foi souvent superstitieuse, à tel point que le clergé a dû parfois proscrire l'usage de certaines prières populaires comme entachées de paganisme [1], mais exprimée parfois en termes d'un rare bonheur. Bornons-nous, pour avoir une idée de ces pièces, à en donner trois exemples provenant de provinces situées à trois extrémités différentes de la France : Picardie, Bresse et Gascogne.

I

En entrant dans mon lit,
Quatre bons anges y trouvis,

[1] Voir par exemple Bladé, *Gascogne*, t. I, p. 5.

Deux aux pieds, deux au cavet [1];
Dieu se mit au mitan.
Il me dit : Ne t'épeute [2] pas!
— Comment je m'épeuterais?
Dieu, c'est mon père;
La sainte Vierge est ma mère,
Quatre bons anges du Paradis,
C'est mes frères et sœurs en Jésus-Christ [3].

II

Petit pater,
Dieu le fait,
Dieu le dit;
S'il l'a dit, nous le dirons,
Pour les âmes nous prierons,
Pour les vifs,
Pour ceux de Jésus-Christ.
Quand la pierre partira,
Notre-Seigneur descendra.
Il appellera les petits;
Les meilleurs, il les mettra en gloire,
Les autres en purgatoire,
A Dieu près, amen [4].

III

Petit Pater,
Digatz, que Diu l'a dit,
Au levat,
Au couchat,
Bounos obros pousquen hé.

Noste-Segne s'es levat,
Per nau crampos es passat.
Nau Marios a troubat.
« Nau Marios, que hasètz-bous?
— Que batian lou hill de Diu.
— Nau Marios, que pourtatz-bous?
— Oli, crême, e lou sant rousit.
Debat aquet aubre, las flouretos
N'an n' oumbre,
Ni couloumbre
De sombre. »

Petit Pater,
Dites, que Dieu a dit,
Au lever,
Au coucher,
Bonnes œuvres puissions-nous faire.

Notre-Seigneur s'est levé,
Par neuf chambres il est passé.
Neuf Maries il a trouvé.
« Neuf Maries, que faites-vous?
— Nous baptisons le fils de Dieu.
— Neuf Maries, que portez-vous?
— De l'huile, du chrême et le saint rosier.
Sous cet arbre, les fleurettes
N'ont ni ombre
Ni couleurs
Sombres. »

Noste-Segne es mountat sou pount de Diu,
Plourat sur terro dous mortz e dous bius.
Un anjoulet de Diu!

Notre-Seigneur est monté sur l'escalier de Dieu,
Pleuré sur terre des morts et des vivants.
Un angelot de Dieu [5]!

Ces prières ne sont pas chantées. D'ordinaire elles sont marmottées sur un ton de psalmodie monotone qui, s'il n'a pas l'accent de la

[1] *Cavet*, oreiller.
[2] *S'épeuter*, avoir peur.
[3] Carnoy, *Picardie*, p. 375.
[4] Guillon, *Ain*, p. 3.
[5] Bladé, *Gascogne*, t. I, p. 2.

parole, n'est cependant pas un chant. Mais l'action exercée par la mélodie sur l'esprit des hommes a, de tout temps, produit des effets trop remarquables pour que l'usage du chant ait été négligé dans les cérémonies du culte chrétien ni, en dehors des cérémonies, dans tout ce qui se rattachait plus ou moins directement aux objets de la religion.

Déjà un grand nombre de chansons, parmi celles qui ont été passées en revue jusqu'ici, nous avaient révélé la force que la mélodie sait tirer d'un de ses éléments essentiels : le rythme. Mais cette action matérielle n'est pas la seule dont elle soit capable. Sa nature idéale lui permet de tendre plus haut qu'à des effets purement physiques. Car la musique, interprète direct du sentiment, a, même sous sa forme la plus simple, l'art d'aller au cœur des hommes. Que les voix s'unissent, et il semblera bientôt que les cœurs se comprennent mieux : il s'établit entre ceux qui chantent ensemble une sorte de courant sympathique qui les rapproche et, confondant leurs pensées, les dirige vers un but unique.

Ainsi, la mélodie n'est pas seulement le revêtement sonore de la poésie, elle ne se borne pas à exprimer les passions individuelles, joie, douleur, amour : elle est encore, et ce n'est pas le moins beau côté de son rôle, l'interprète grandiose du sentiment collectif. Elle ne se contente pas de diriger, à l'occasion, les mouvements du corps, elle est encore, si l'on peut s'exprimer ainsi, un puissant moteur moral.

Ce pouvoir de la mélodie s'était manifesté d'une façon éclatante autant que spontanée à l'origine du christianisme. Aussi les directeurs du mouvement religieux, s'en rendant parfaitement compte, ne négligèrent rien pour conserver cette force entre leurs mains. Arius fut peut-être le premier qui tenta de faire servir à sa cause les chansons populaires : il écrivit, dit Gerbert, des chansons de matelots, de meuniers, de voyageurs et d'autres du même genre, et les adapta à des airs appropriés, par l'action desquels il comptait gagner les esprits à son parti[1]. En cela, Arius ne fit, très probablement, que se conformer à un usage courant. Certaines pièces que l'on a cru pouvoir rattacher à d'anciennes traditions celtiques semblent prouver qu'au temps des Gaulois les doctrines druidiques étaient formulées en des chansons destinées à graver les affirmations du dogme dans l'esprit des gens du peuple. Consultons la première chanson du *Barzaz-Breiz*, *les Séries*

[1] « Photius in compendio historiæ Philostorgii recenset Arium, cum ab Ecclesia recessisset, cantica nautica, et molendinaria, ac viatoria conscripsisse, quæ certis modulationibus optavit, prout unicuique cantico convenire existimabat; atque ita imperitorum animos suavitate cantus ad impietatem suam sensim abduxisse. » GERBERT, *De cantu et musica sacra*, 1774, t. I, p. 71.

(*Ar Rannou*). Nous avons eu déjà l'occasion d'en parler, car c'est un des types les plus caractéristiques de ces chansons énumératives dans lesquelles chaque couplet s'augmente d'un ou de plusieurs vers qui, venant s'accumuler sur ceux qui ont été précédemment énoncés et qui se répètent dans leur ordre d'exposition à chaque nouvelle reprise, allongent d'autant chaque couplet au fur et à mesure du développement de la chanson. Il y a là un procédé mnémotechnique ingénieux, et si propre à graver les mots et les idées dans l'esprit des gens du peuple que, si les inductions de M. de la Villemarqué sont fondées, les Bretons du dix-neuvième siècle n'auraient pas oublié les doctrines transmises oralement par leurs ancêtres païens, et qu'ils chanteraient encore « la Nécessité unique », le *Fatum* de la religion celtique, « les Deux Bœufs » du dieu Hu-Gadarn, « les trois royaumes de Merlin », jusqu'aux « Huit génisses blanches de la Dame » et aux « Douze signes » partis en guerre contre la Vache noire qui porte au front l'étoile blanche, la *Vache sacrée* des Bretons[1].

Ce qui est certain, c'est qu'une contre-partie chrétienne de cette même chanson, sous la même forme énumérative, est encore populaire dans nos campagnes. On en cite un texte latin, qui serait intermédiaire entre la version celtique et les variantes françaises, et dans lequel sont énoncées successivement les affirmations de *Unus Deus qui regnat in cœlis, Duo testamenta, Tres patriarchæ, Septem sacramenta, Novem angelorum chori, Duodecim apostoli*, etc.[2]. Même chanson dans la Flandre, en flamand[3]. Plusieurs des versions françaises ont pris un ton satirique, introduit sans conteste dans les temps modernes[4]; mais, quelles que soient les variations dans les détails, toutes s'accordent à conclure par cette double affirmation :

Il y a deux Testaments, l'Ancien et le Nouveau.
Mais il n'y a qu'un Dieu
Qui règne dans les cieux[5].

Ce n'est certes pas l'accent musical qu'il faut chercher ici : on ne pourrait guère, dans les mélodies syllabiques, rudimentaires, mono-

[1] *Barzaz-Breiz*, p. 1 et suiv.

[2] M. de la Villemarqué a donné ce morceau, à la suite de la chanson celtique des *Séries*, d'après un recueil de cantiques bretons du moyen âge réédité en 1650 par Tanguy Guénen, prêtre; il ajoute que l'on chantait encore, il y a peu d'années, cette chanson latine au séminaire de Quimper. Voir *Barzaz-Breiz*, p. 15 et suiv.

[3] DE COUSSEMAKER, *Flamands de France*, p. 129.

[4] On connaît la *scie*, tout particulièrement populaire au quartier latin, dans laquelle l'énumération se poursuit avec force calembours sans cesser de se terminer par le refrain traditionnel : *Il n'y a qu'un Dieu*, etc. Voir aussi la chanson gastronomique *La foi d' la loi*, dans BUJEAUD, *Ouest*, t. II, p. 267.

[5] Voir notamment Damase ARBAUD, *Provence*, t. II, p. 42; GAGNON, *Canada*, p. 298. M. Bourgault-Ducoudray a arrangé en chœur une version de la même chanson populaire en haute Bretagne et recueillie par M. Paul Sébillot.

tones, sur lesquelles se débitent ces singulières paroles, considérer le pouvoir expressif du chant, car ici son rôle est à peu près semblable à celui que nous lui avions vu jouer dans les chansons de métier : tandis que dans celles-ci la musique n'avait pas d'autre but que de cadencer les mouvements d'ensemble et aussi, en animant le travail, de donner plus de cœur et d'entrain, partant plus de force, aux ouvriers; de même dans les chansons énumératives du genre de celles qui viennent d'être étudiées, le chant a pour unique objet de fixer plus profondément dans l'esprit la doctrine contenue dans les paroles chantées. Au reste, le pouvoir de la mélodie considérée comme agent mnémotechnique ne se borne pas à ce seul cas. Tout le monde a vu dans les écoles primaires les enfants chanter les leçons qu'ils avaient à apprendre par cœur; les maîtres leur appliquent eux-mêmes cette méthode, notamment en leur faisant étudier l'alphabet, pour lequel on connaît des airs traditionnels. M. Bourgault-Ducoudray dit même qu'en Bretagne, le pays de toutes les traditions, de tels usages sont encore en vigueur même pour des études plus élevées, et que dans les lycées et séminaires bretons certains élèves, lorsqu'ils ont des vers à apprendre par cœur, chantent leur leçon pour mieux se la graver dans la mémoire[1].

Ce pouvoir qu'a le chant de fixer les mots dans l'esprit constitue parfois la seule circonstance atténuante pour l'emploi de certains airs appliqués à certaines paroles. Serait-ce, par hasard, pour accentuer le caractère religieux de leurs poésies que tels auteurs de cantiques leur ont associé des airs de romances, chansons et opéras en vogue? S'il en est ainsi, nous pouvons assurer, nous profanes, qu'ils en ont jugé fort mal. Nous avons déjà, dans le chapitre des Noëls, cité sur ce point plus d'un exemple probant; nous en pourrions signaler bien d'autres si nous voulions nous livrer à l'étude des recueils de chansons spirituelles parues en France à partir du dix-septième siècle, et qui se multiplièrent surtout sous l'influence de madame de Maintenon : les cantiques de François Colletet, ceux de P. Binard, du P. Surin, de l'abbé Pellegrin, de l'abbé de l'Attaignant, et des livres plus anciens, aux titres étonnants, comme ceux-ci :

La Philomèle séraphique, par Frère Jean l'Évangéliste, prédicateur capucin, Tournay, 1632 ou 1640.

Les Rossignols spirituels, liguez en duo, dont les meilleurs accords relèvent du seigneur Pierre Philippes, organiste de leurs Altezes Sérén., à Valenciennes, 1616.

La Pieuse alouette avec son tire lire. Les petits cors et plumes de notre Alouette sont chansons spirituelles, qui toutes lui font prendre le vol et aspirer aux choses célestes et éternelles. Valenciennes, 1619-1621.

[1] Bourgault-Ducoudray, *Basse Bretagne*, p. 11.

Pour *timbres* à toutes ces belles choses, les chansons galantes et les airs à danser dont nous avons déjà donné un choix au chapitre des noëls. A la fin du dix-huitième siècle et au début du dix-neuvième, nous assistons de même à l'invasion dans le sanctuaire de la romance sentimentale et du couplet d'opéra-comique : *Je l'ai planté, je l'ai vu naître ;* — *Il pleut, bergère ;* — *Femme sensible ;* — la *Romance de Nina ;* — celle de *Joseph,* voilà les mélodies les plus relevées de ton que les recueils du commencement de ce siècle, notamment les *Cantiques de Saint-Sulpice,* introduisirent dans le domaine religieux. Quoi d'étonnant alors si entre la romance de Jean-Jacques Rousseau et la bergerie du conventionnel Fabre d'Églantine se glisse dans le même lieu l'*Hymne à l'Être suprême* de Gossec, célébrant sans difficulté le Dieu des émigrés après avoir glorifié celui de Robespierre? Et certains de nos contemporains se souviennent encore d'avoir entendu sous la Restauration, dans les processions fleurdelisées ou sous les voûtes retentissantes des cathédrales, un cantique d'allure martiale dont le refrain se chantait sur ces vers :

La religion nous appelle;
Sachons vaincre, sachons périr.
Un chrétien doit vivre pour elle,
Pour elle un chrétien doit mourir.

Ni Chénier ni Méhul n'avaient prévu cette transformation d'une ode patriotique dont la mélodie, fort peu pacifique et par conséquent on ne peut moins religieuse, devait, avec cette nouvelle attribution, produire un bien singulier effet.

Mais bien que ce ne soit pas dans les chants en langue vulgaire qu'il faille chercher l'interprétation fidèle et sincère du sentiment chrétien, — son expression naturelle étant dans le plain-chant, l'une des plus sublimes manifestations de la musique, — nous pourrons parfois, même en puisant uniquement aux sources populaires, découvrir dans le domaine de la chanson religieuse des beautés singulières et, souvent, de l'ordre le plus élevé. Un grand nombre de provinces possèdent des cantiques spéciaux célébrant, le plus souvent dans les dialectes locaux, les saints qui y sont le plus particulièrement honorés, le patron d'un village ou d'un pays, etc. Tantôt le cantique, présenté sous forme narrative, affecte un caractère de complainte; tantôt c'est une simple prière versifiée et chantée. Les pays de langue d'oc en possèdent de très anciennes : le Béarn a gardé pieusement le souvenir du cantique *Nouste Dame deü cap deü poun* qui fut, suivant la tradition, chantée par Jeanne d'Albret accouchant de Henri IV[1]; la Provence a de même d'anciens

[1] Champfleury et Weckerlin, *Provinces de France,* p. 104; Lamazou, *Chants pyrénéens,* p. 31, etc.

cantiques, les uns conservés par les livres, les autres restés dans la tradition populaire; leurs airs comptent parmi les plus beaux types de mélodies populaires du pays; ils ont un grand style, dans leur hiératique simplicité, une ample et large allure : ils expriment la foi[1]. En Flandre, au contraire, les airs de chansons religieuses n'ont rien qui les distingue foncièrement des autres mélodies populaires flamandes signalées jusqu'ici[2]. Dans les provinces françaises, la forme narrative l'emporte sur celle de la prière : les sujets favoris de la chanson religieuse sont la parabole du mauvais riche, ou la complainte de Jésus-Christ et les deux hôtesses, ou la vie de sainte Madeleine, ou celle de sainte Marguerite[3]; ce sont par conséquent des complaintes : les prières rimées et chantées, paraphrases des textes liturgiques, tendent à disparaître, ou sont remplacées par des morceaux modernes, plats et niais. Les mélodies ne nous fournissent pas de remarques intéressantes[4].

Quant aux cantiques bretons, ils sont incontestablement reconnus pour les plus belles chansons religieuses qui aient pris naissance sur le sol français. Ceux-ci sont d'une beauté pure, calme, véritablement idéale. Il ne semble pas, en général, qu'ils soient très anciens : ni par les sujets, ni par les sentiments qui y sont exprimés, les poésies ne paraissent, pour la plupart, se rattacher à de très lointaines origines; quant aux mélodies, bien que procédant évidemment des plus beaux types de *gwerz*, elles ont, dans la forme plus souple, souvent aussi plus développée, dans le sentiment moins âpre, où se reflète comme une certaine douceur évangélique, quelque chose de presque moderne; cela se peut, en effet, dans un pays où les traditions du passé sont encore tellement vivaces que l'on peut trouver encore, en Bretagne, des prêtres composant sur les antiques formules, à peine renouvelées sous l'influence naturelle des temps, d'admirables cantiques dignes de

[1] Voir *leis Gracis des meissouniers*, la *Legendo de Jèsus-Christ*, le cantique *Bello viergi courounado*, la vie de *Santo Margarido*, celle de *Sant Alexi* (très remarquable), dans Damase Arbaud, *Provence*, t. I, p. 1, 59. 79, et t. II, p. 19 et 25. Les deux versions de la *Passion de Nouestre-Seignour* imprimées dans le même ouvrage (t. I, p. 40 et 47) se chantent, l'une sur l'air *doou Vexilla regis*, l'autre sur celui *doou Pange lingua soulemnel*.

[2] Voir les noëls flamands et les cantiques à la Vierge, à saint Vaast, à saint Martin, à saint Louis et à sainte Anne, dans de Coussemaker, *Flamands de France*, p. 55 et suiv. et 309 et suiv.

[3] Voir *Poésies populaires de la France*, manuscrit de la Bibliothèque nationale, t. I, p. 56 et suiv.

[4] Nous pouvons signaler en passant, comme derniers débris des anciens cantiques populaires des provinces de France, les *Kyriolés* de Remiremont, sortes de paraphrases du *Kyrie eleison*, populaires jusqu'au siècle dernier parmi les vassaux ecclésiastiques de la vallée de la Moselle. Ils ont été publiés à Remiremont en 1773. Voir *Poésies populaires de la France*, manuscrit de la Bibliothèque nationale, t. I, p. 127 et suiv. (musique notée), ainsi que les *Poésies populaires de la Lorraine*, et Jouve, *Chansons en patois vosgien*, p. 10.

figurer à côté des plus anciens et des plus beaux chants celtiques.

Nombre de cantiques bretons ont été publiés dans les recueils de chansons populaires[1]. Quelque embarras qu'il y ait à faire un choix dans un amas d'égales richesses, nous ne résistons pas au désir de citer au moins un couplet d'une de ces pièces.

Larghissimo.

Di - dos -'tait da gle - vet, — Ka - na ann

dis - par - ti, Di - dos - tait da gle - vet, — Ka-

- na ann dis - par - ti, — A - ra ann e - ne

mad pa la mez deuz ann ti, — A-

ra ann e - ne mad pa ea mez deuz ann ti[2].

TRADUCTION :

Venez entendre chanter le départ de l'âme bienheureuse au moment où elle quitte sa demeure.

Elle abaisse un peu son regard, son regard vers la terre, pour parler à son pauvre corps, qui est au lit malade, etc. [3].

[1] Voir surtout, dans le *Barzaz-Breiz*, les quatre derniers morceaux de la série *Légendes et chants religieux : le Départ de l'âme, le Chant des trépassés, l'Enfer, le Paradis* (bien que la notation des mélodies, surtout des deux premières, ne soit pas irréprochable) ; dans le recueil de M. Bourgault-Ducoudray : *Disons le chapelet, le Paradis, le Départ de l'âme* et *l'Angelus*. Les *Commandements de Dieu*, notés dans le même recueil, se chantent sur un air syllabique qui se rapproche plutôt de ceux des chansons énumératives dont il a été question ci-dessus. Dans le *Rapport sur une mission en basse Bretagne*, de M. Quellien, près de la moitié des airs notés appartiennent à des cantiques ; on trouvera aussi des thèmes de même sorte dans les *Rapsodies sur des cantiques bretons*, pour orgue, de M. Saint-Saens.

[2] Bourgault-Ducoudray, *Basse Bretagne*, p. 73.

[3] Tout le dialogue de l'âme et du corps qui forme la suite de cette singulière et

Chantées dans les *pardons* par la foule des croyants, à l'unisson, en plein air, les bruits de la mer ou le vent qui souffle à travers les landes servant seuls d'accompagnement aux mille voix du peuple, de telles mélodies ne doivent-elles pas donner à l'auditeur même indifférent cette impression grandiose qui se dégage au contact de toute conviction sincère, exprimée sous une forme qui en précise et en rehausse la signification?

Pourtant ces cantiques eux-mêmes, si remarquables qu'ils soient, ne sont pas la véritable musique religieuse, telle du moins que l'a toujours comprise le culte catholique. Jamais la langue française, moins encore les dialectes provinciaux, n'ont été adoptés officiellement dans les cérémonies. Les cantiques comme les noëls, avec leur mélange de réalisme naïf et de conviction contemplative, furent faits uniquement, dans le principe, afin que l'impression du récit sacré se continuât au dehors de l'église, dans les fêtes intimes ou populaires qui étaient la suite de la cérémonie religieuse, mais ils n'avaient pas d'autre rapport avec elle. Si plus tard ils furent admis dans le temple, ce fut par une simple tolérance; mais le latin n'en resta pas moins maître de la place.

II

C'est ce point, précisément, qui différencie totalement les chansons religieuses catholiques des chants du culte protestant. On sait que, dès l'origine de la Réforme, l'un des premiers soins des promoteurs du nouveau mouvement fut de mettre à la portée de tous les textes incompris de la plupart des fidèles, en les traduisant en langue vulgaire : ce fut chez eux un principe fondamental, et l'on peut dire qu'au seizième siècle c'était parmi le peuple un véritable besoin; à tel point que, spontanément, on vit se produire des œuvres qui, bien que conçues sans aucune arrière-pensée de protestation religieuse, répondaient cependant si bien aux nécessités de la situation qu'elles furent adoptées avec enthousiasme par tous les partisans de la Réforme.

Il est certain que Marot ne prévoyait pas le genre de popularité qui lui était réservée lorsqu'il traduisit en français les psaumes de David

admirable chanson se trouve (texte et traduction) dans le *Barzaz-Breiz*, p. 500 et suiv. La mélodie donnée par M. de la Villemarqué diffère de celle recueillie par M. Bourgault-Ducoudray.

qui, sous la forme qu'il leur donna, devinrent dans la suite les chants de ralliement des huguenots et formèrent le fond de la liturgie protestante. A coup sûr, lorsqu'il composait ces *chansons spirituelles* (c'était le terme en usage au seizième siècle), il n'avait pas d'autre préoccupation que de présenter les sujets sacrés sous une forme attrayante et lyrique, et ne regardait pas au delà. Ses psaumes étaient des airs de cour. C'est d'eux qu'il est question lorsqu'il parle des dames françaises mettant

. . . leurs doigts sur les espinettes
Pour dire sainctes chansonnettes.

Sa traduction était tellement peu considérée comme œuvre hérétique qu'en 1540, avant qu'elle fût imprimée, François I[er] la fit présenter à Charles-Quint par l'auteur lui-même. Et Florimond de Rémond, dans son *Histoire de la naissance de l'hérésie,* donne la mesure du genre de succès que les psaumes avaient obtenu, dans le paragraphe suivant :

« Chacun des princes et courtisans en prit un pour soy. Le roy Henri second aimoyt et prit pour sien le pseaume XLII :

Ainsi qu'on oyt le cerf bruire,

lequel il chantoit à la chasse. Madame de Valentinois (Diane de Poitiers), qu'il aimoyt, prit pour elle le CXXX :

Du fond de ma pensée,

qu'elle chantoit en volte. La Royne avoit choisi le VI :

Ne veuillez pas, ô Sire,

avec un air sur le chant des bouffons. Le roy de Navarre, Anthoine, prit le XLIII :

Revenge moy, prens la querelle,

qu'il chantoit en branle de Poitou; ainsi les autres. Les psaumes ne furent pas lors mis en musique, comme on les voit aujourd'huy, pour estre chantez au presche. Mais chacun y donnoit tel air que bon luy sembloit et ordinairement des vau-de-ville [1]. »

Mais peu à peu la faveur des psaumes français, grandissant de jour en jour, prit en quelque sorte un caractère de conviction passionnée, âpre, presque agressive; de la cour, où leur succès était dû surtout à

[1] Voir, pour ces citations, le *Chansonnier huguenot,* réimprimé par M. Bordier, préface; *Clément Marot et le psautier huguenot,* par M. O. DOUEN, t. I, p. 709; les *Curiosités historiques de la musique,* de FÉTIS, p. 374, et la *Musique de chambre au seizième siècle,* article de M. H. LAVOIX fils, dans la *Revue et Gazette musicale* du 28 septembre 1873.

un goût littéraire ou à un sentiment religieux répandu par la mode, ils passèrent dans le peuple, chez lequel ils furent pris bien autrement au sérieux. « Vous eussiez vu le dimanche, dit Bernard Palissy, les compagnons de métier se promener par les prairies, bocages et autres lieux plaisants, chantant par troupes psaumes, cantiques et chansons spirituelles, lisant et s'instruisant l'un l'autre. Vous eussiez vu les filles et vierges assises dans les jardins, qui se délectaient ensemble à chanter toutes choses saintes. » Et M. Bordier, auquel est empruntée cette citation, ajoute : « On s'aperçut bientôt de l'énergie avec laquelle les huguenots s'étaient assimilé cette poésie, qui répondait si bien à leur foi brûlante. Ils savaient leur psautier par cœur. C'était un des signes auxquels on les reconnaissait; et ils se reconnaissaient eux-mêmes de loin les uns les autres, sans se voir, lorsque seulement de certaines mélodies bien connues arrivaient à leurs oreilles. Des fenêtres du Louvre, Henri II eut plus d'une fois le spectacle d'une foule enthousiaste qui remplissait le Pré aux clercs et s'y promenait gravement, le soir, en chantant les psaumes [1]. »

Cette popularité des psaumes parmi les adeptes de la religion réformée est également attestée par les catholiques. « Savoir les psaumes par cœur est, parmi les protestants, comme une marque de leur communion; et, à nostre grande honte, aux villes où ils sont en plus grand nombre, on les entend retentir dans la bouche des artisans et, à la campagne, dans celle des laboureurs, tandis que les catholiques ou sont muets ou chantent des chansons deshonnestes [2]. »

Certes, il n'est pas douteux que l'importance des chansons et des psaumes huguenots réside presque entièrement dans les paroles. Elles seules avaient une signification nette et précise. C'était le cas surtout pour les chansons, d'une forme plus libre et d'une portée plus directe que les psaumes; car ces derniers ne constituaient pas la totalité du répertoire protestant : le *Chansonnier huguenot* de M. Bordier prouve au contraire que les chansons polémiques étaient en grande faveur parmi les adeptes de la Réforme. Néanmoins, la mélodie n'y perdit aucunement ses droits; nous verrons bientôt comment elle s'agrandit au contact de cette poésie sincère et convaincue.

Un fait assez notable, c'est que Calvin, dont on connaît l'intolérance pour tout ce qui touchait aux plaisirs mondains, — et les arts ont été trop souvent confondus dans la même réprobation par des esprits d'une austérité superficielle, qui n'en avaient pas approfondi l'essence, — Calvin a lui-même exposé ses idées, concernant le rôle à attribuer à la mélodie, dans les termes les plus remarquables :

[1] *Chansonnier huguenot*, préface, p. IX.
[2] *Paraphrase des psaumes de David*, par Antoine Godeau, évesque de Grasse et Vence. Paris, 1656, p. 8 de la préface.

« Nous connaissons par expérience, dit-il, que le chant a grande force et vigueur d'émouvoir et enflammer le cœur des hommes... De fait, nous expérimentons que la musique a une vertu secrète et quasi incroyable à émouvoir les cœurs en une sorte ou en l'autre. Il est vrai que toute parole mauvaise (comme dit saint Paul) pervertit les bonnes mœurs; mais quand la mélodie est avec, cela transperce beaucoup plus fort le cœur. Qu'est-il donc question de faire? c'est d'avoir chansons non seulement honnestes, mais aussi sainctes, lesquelles nous soyent comme aiguillons pour nous inciter à prier et louer Dieu, à méditer ses œuvres, afin de l'aimer, craindre, honorer et glorifier [1]. »

QUAND LA MÉLODIE EST AVEC, CELA TRANSPERCE BEAUCOUP PLUS FORT LE CŒUR. On ne saurait rendre hommage avec plus de justesse et de netteté au pouvoir expressif de la musique. Ces paroles-là n'avaient guère été entendues avant le seizième siècle; elles méritent de rester comme ayant, pour la première fois, fait ressortir excellemment l'un des plus beaux côtés du rôle de la musique, sa nature active et entraînante.

Quelles étaient donc ces mélodies auxquelles le rigide Calvin avait donné son approbation motivée?

C'est lorsqu'il s'agit de résoudre un semblable problème, de porter la lumière sur une question demeurée obscure pendant des siècles, que l'on sent combien il est nécessaire de recourir à toutes les ressources de la science historique contemporaine. Car ce qui nous intéresse aujourd'hui paraissait au contraire fort peu digne d'attention au seizième siècle. Le continuateur de Marot, le traducteur d'un grand nombre de pièces du psautier, Théodore de Bèze, donne la mesure de cette indifférence en parlant des premiers psaumes comme si paroles et musique en étaient tombées du ciel [2]. Par là, il montre que leur place est toute marquée dans une étude de la chanson populaire, puisque les psaumes, loin d'exprimer le sentiment d'un seul, semblaient appartenir au contraire à toute la masse des fidèles; que le *moi* y désignait non pas un prophète, ni un auteur, ni un chef d'Église, fût-ce David, fût-ce Marot, fût-ce Calvin, mais qu'il comprenait l'universalité du peuple confondu en une seule et même prière.

Cependant, nous savons déjà, par une citation faite ci-dessus, que les premiers psaumes se chantaient, à la manière des vaudevilles (le nom même en était articulé à l'époque), sur des airs connus : danses de cour, comme la volte ou le branle du Poitou; chansons satiriques ou grivoises, avec des *timbres* tels que : *Que ne vous requinquez-vous, la vieille?* air dont François I[er] avait fait choix, ou : *Baisez-moy donc, beau sire,* que chantait de préférence Diane de Poitiers.

[1] O. DOUEN, *Psautier huguenot*, t. II, p. 363.
[2] *Ibid.*, t. I, p. 304.

Même, le choix des airs était encore laissé au gré de chaque chanteur, « chacun y donnant tel air que bon luy sembloit ».

Mais cette tolérance ne fut pas de longue durée. Bientôt l'emploi des mélodies fut réglementé; à chaque psaume fut attribué un chant particulier, auquel il fut bientôt défendu expressément de toucher. Ceux qui donnèrent ainsi à la partie lyrique des psaumes une forme définitive furent pour la plupart des musiciens assez subalternes, généralement de simples chantres, et leurs noms sont restés fort obscurs : tels sont Greiter et Dachstein, musiciens de Strasbourg, qui donnèrent leurs soins à l'une des éditions primitives du psautier; Franc, qui, à Genève, en 1565, en donna une édition augmentée, avant de passer à Lausanne, où il fit adopter encore de nouvelles mélodies pour les psaumes de Théodore de Bèze; Bourgeois, qui, ayant remplacé Franc à Genève, compléta le psautier en modifiant le chant de quelques-uns des psaumes de Marot et en composant ou arrangeant d'autres mélodies pour ceux de son continuateur Théodore de Bèze. Ne citons que pour mémoire Goudimel, dont le rôle fut d'harmoniser à quatre voix les mélodies du psautier, ce qu'il fit d'ailleurs d'une admirable façon. Mais en somme, nul parmi les musiciens du seizième siècle n'a pu revendiquer le mérite d'avoir créé de toutes pièces la partie musicale du psautier : leur rôle à tous consista plutôt dans un travail d'arrangement ou d'adaptation que de composition proprement dite; partout, à Strasbourg comme à Genève, au plus fort des luttes religieuses, l'usage de faire des emprunts aux mélodies populaires eut en quelque sorte force de loi [1].

Les deux exemples ci-dessous sont choisis parmi les psaumes auxquels Bourgeois a le plus efficacement travaillé.
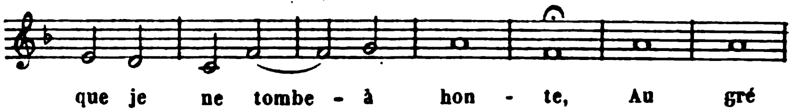
PSAUME XXV.
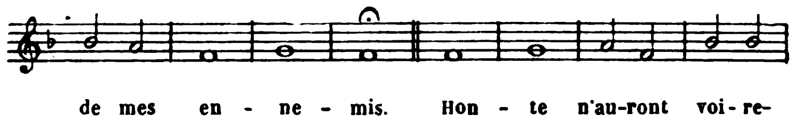
Sostenuto.
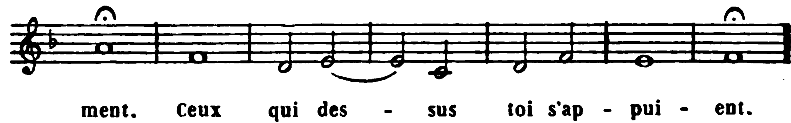
A toi, mon Dieu, mon cœur mon - te,
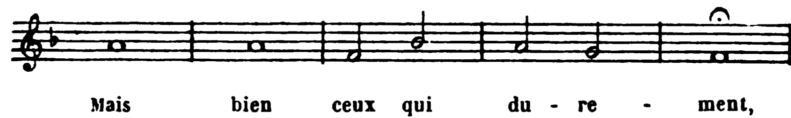
En toi mon es - poir ai mis. Fais
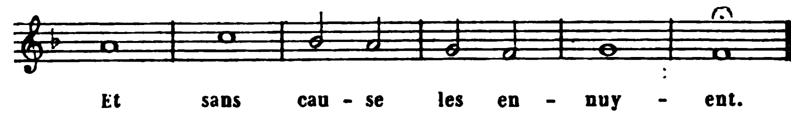
[1] Voir les chapitres intitulés *Les auteurs des mélodies du psautier* et *Origines des mélodies du psautier* dans un ouvrage un peu trop volumineux peut-être, mais bourré de documents : *Clément Marot et le psautier huguenot*, par O. Douen, t. I, p. 600 et 679.





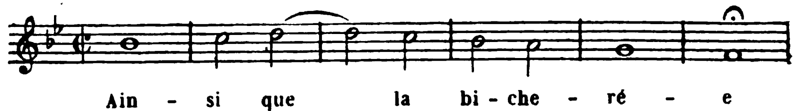


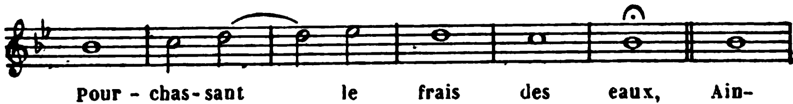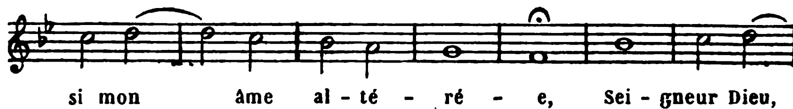




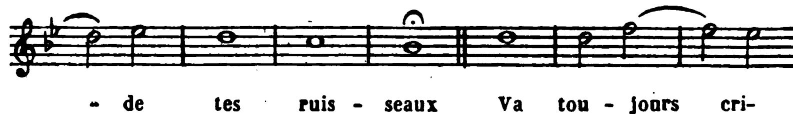
PSAUME XLII.

Sostenuto.









ant sui - vant Le grand, le grand Dieu vi - vant.

Hé - las! don - ques quand se - ra - ce

Que ver - rai de Dieu la fa - ce?

Quelques auteurs modernes ont cru pouvoir noter ces mélodies à trois temps, d'une façon moins conforme au style du chant huguenot, mais plus musicale :

Sostenuto.

A toi, mon Dieu, mon cœur mon - te, Ain - si que la

bi - che-ré - e, Pour - chas-sant le frais des eaux.

Mais si belles que soient ces mélodies, quelle que soit la faveur dont elles ont joui, il en est de plus typiques et de plus intéressantes à nos yeux : celles auxquelles le peuple lui-même a donné leur véritable forme. Le peuple transforme continuellement les mélodies qui sont de son domaine. Parfois il arrive à les rendre méconnaissables; les chants surtout qui ne proviennent pas de lui prennent quelquefois, sous son action, une forme telle qu'il est souvent impossible de les distinguer de ceux qui sortent de son fonds naturel; car il y a mis instinctivement ce que lui dictait sa nature, sa pensée, parfois jusqu'à quelque impression fugitive perçue avec vivacité.

Ce n'est sans doute pas trop s'aventurer que d'avancer que la mélodie suivante est le résultat d'un semblable travail collectif. Elle se trouve notée pour la première fois dans la première édition du Psautier de Strasbourg, et paraît avoir appartenu primitivement à une ancienne chanson populaire; ayant passé spontanément dans la bouche des pro-

testants d'Alsace, elle y prit sans doute du premier coup sa forme définitive et devint bientôt l'un des principaux chants de ralliement des huguenots. En tout cas, depuis la première fois qu'elle fut imprimée, elle ne subit plus aucune modification; ni Franc ni Bourgeois n'a osé y mettre la main, bien que l'un et l'autre aient retravaillé presque toutes les mélodies du Psautier de Strasbourg. En un mot, c'est un chant populaire dans toute la force du terme; avec son allure d'austérité, sa marche lente, mais assurée, ses arrêts périodiques sur lesquels la pensée semble se reposer, tout en gardant un accent d'affirmation, un ton en quelque sorte dogmatique, il peut être donné comme un des types les plus fidèles du chant huguenot. Au reste, il a toujours été considéré comme tel par les intéressés. Les écrivains protestants l'appellent le *Psaume des batailles,* la *Marseillaise huguenote,* le *Chant national du protestantisme français;* c'était lui que les martyrs de la foi entonnaient, gravement toujours, tandis que la foule assemblée les regardait marchant au supplice; c'était encore lui qui, dit M. O. Douen, « descendant du sommet des Cévennes, au pétillement de la fusillade, frappait d'une sorte de terreur superstitieuse les troupes du grand Roi envoyées à la poursuite des Camisards[1] ».

PSAUME LXVIII.

Largement.

Que Dieu se mons-tre seu-le-ment, Et on ver-ra sou-dai-ne-ment A-ban-don-ner la pla-ce, Le camp des en-ne-mis es-pars, Et ses hai-neux de tou-tes parts Fu-ir de-vant sa fa-ce.

[1] O. DOUEN, *Psautier huguenot,* t. I, p. 657.

Dieu les fe - ra tous s'en fu - ir,

Ain - si qu'on voit s'es - va - nou - ir Un

a - mas de fu - mé - e. Com - me la

cire au - près du feu, Ain - si des mé-chans

de-vant Dieu La force est con - su - mé - e.

Le choral de Luther n'exprime pas avec plus de force l'affirmation d'une même foi, profonde, sincère, énergique.

III

Les convictions religieuses ne sont pas les seuls sentiments collectifs capables d'unir les hommes et de confondre leurs âmes en une même pensée. L'idée de patrie, abstraction sublime, d'une conception plus moderne que l'idée de Dieu, mais non moins puissante, n'a pas donné lieu à des manifestations moins passionnées; au point de vue qui nous occupe, elle a fait éclore des productions aussi complètement dignes d'intérêt.

A la vérité, étant soumise aux fluctuations des événements politiques, la chanson patriotique ou nationale n'a guère trouvé sa formule qu'à une époque relativement récente. La première pièce à laquelle ce titre puisse être donné est la chanson : *Vive Henri IV!* qui nous reporte déjà au dix-septième siècle.

Quelle est l'origine de cette chanson célèbre? C'est ce qui n'a pas encore été déterminé avec exactitude. La vérité est que l'on n'en trouve pas trace dans les écrits antérieurs à la *Partie de chasse d'Henri IV*, comédie de Collé qui parut en 1774 et qui semble lui avoir donné un regain de popularité; car, si personne n'en parlait avant cette date, on en trouve au contraire, dans la suite, des indications et des reproductions fréquentes, surtout aux approches de la Révolution. Elle dut être transmise jusqu'à Collé par la seule tradition orale, connue seulement d'un très petit nombre de gens, car il est douteux que le caractère spécial qu'elle prit dans la suite, surtout sous la Restauration, lui ait été attribué antérieurement aux événements de la fin du dix-huitième siècle.

Cependant, même abstraction faite de cette application tardive, la chanson *Vive Henri IV!* mériterait de trouver place dans ce chapitre. Dès le principe, elle traduisait le sentiment de la foule à l'égard du roi populaire. C'est sur ce point même que M. Chouquet a pu très justement appuyer son argumentation dans sa recherche de l'origine de la pièce : « Le Roi, dit-il, y est présenté comme vainqueur de tous ses ennemis au dedans et au dehors; enfin, Henri IV ne devint l'amour de la France, et de la classe des paysans en particulier, que lorsque, après avoir accordé la remise des vingt millions de tailles arriérées, il put faire subir à la taille une diminution annuelle de quatre millions, ce qui n'eut lieu que de 1601 à 1610 [1]. » La chanson en question peut donc être considérée comme la manifestation de la reconnaissance nationale pour une mesure qui ne touchait que d'assez loin au pur sentiment patriotique, mais n'en était pas moins populaire.

Quant à la mélodie, elle a donné lieu à des recherches ardues, qui, jusqu'ici, n'avaient fourni que des résultats assez vagues que nous allons tâcher d'éclairer. De même que les chansons d'aventuriers du seizième siècle et les chansons et psaumes populaires au temps des guerres de religion, la chanson de *Vive Henri IV!* fut composée sur un air connu : c'est là un point admis sans conteste, bien que jusqu'ici la seule indication précise, celle de Collé, n'eût pas reçu confirmation des recherches postérieures. « C'est l'air du *Pas d'Henri IV dans les Tricotets* », dit le personnage principal de la comédie de Collé, qui pourtant devait s'y connaître en matière de *timbres*. Mais celui-ci, par le fait de son ancienneté, a pu être transmis jusqu'au chansonnier par une tradition inexacte sans qu'il y ait lieu de s'en étonner.

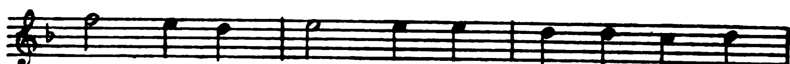
Avant de tenter la comparaison des textes musicaux par lesquels nous espérons arriver à connaître la vérité touchant l'origine de la

[1] Gustave CHOUQUET, *Les chants nationaux de la France*, dans l'*Art musical* du 24 octobre 1867.

mélodie de *Vive Henri IV!* nous croyons devoir rappeler la mélodie telle qu'elle est arrivée jusqu'à notre époque, où sa popularité a décru trop sensiblement pour que l'on puisse croire qu'elle est encore dans la mémoire de tous.

Lourdement.







D'autre part, dans un ouvrage bien connu de nous, l'*Orchésographie*, nous lisons l'air de danse instrumental suivant, dont nous reproduisons textuellement la mélodie et le titre :

*Air d'*UN BRANLE COUPPÉ NOMMÉ *Cassandre*[2].

Même mouvement.





La ressemblance est trop frappante pour qu'il soit possible de s'y méprendre.

[1] Noté d'après le premier volume des *Chants et chansons populaires de la France.*

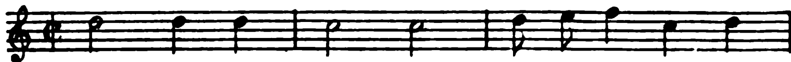
[2] *Orchésographie*, fol. 74 verso. Ici, les trois *ré* de la première mesure sont remplacés par trois *do*. Mais, outre que ces notes donnent au mouvement du chant un caractère antitonal et plus psalmodique que celui du reste de la mélodie, la version de l'air : *Je suis Cassandre*, tel qu'il est noté dans la *Clef des chansonniers* (voir plus loin) et que la tradition l'avait perpétué jusqu'au dix-huitième siècle, nous autorise à considérer cette variante comme une faute d'impression. Aussi l'avons-nous rectifiée dans le texte ci-dessus.

Or, avant même qu'eût paru la première édition de l'*Orchésographie*, un recueil de chansons, sans musique, intitulé *Sommaire de tous les recueils des plus excellentes chansons, tant amoureuses, rustiques que musicales, comprinses en deux livres* (Paris, Bonfons, 1582; une autre édition, s. d., chez Antoine Houic), renfermait, à la suite d'un groupe de poésies dont l'auteur est désigné par les lettres P. de R. (Pierre de Ronsard), une pièce intitulée : *Chanson nouvelle de la Cassandre, sur un air nouveau*.

A la suite de cette poésie, déclaration aimable et galante, un peu précieuse, du poète à une divinité vraie ou imaginaire, se trouve, sous le nom de *Réponse de la Cassandre*, une poésie, bien populaire, celle-là, dans le mauvais sens du mot, et sous les incorrections de laquelle on reconnait le rythme dont s'était servi l'auteur de la *Chanson nouvelle;* la *Réponse de la Cassandre* n'était par conséquent qu'une parodie de la chanson attribuée à Ronsard [1].

La similitude de titre des deux chansons et de la m lodie de danse notée dans l'*Orchésographie* est trop frappante pour ne pas évoquer l'idée d'un rapprochement entre elles. Nous allons donc noter de nouveau l'air du *branle couppé* ci-dessus, en y joignant les paroles du premier couplet de la *Chanson nouvelle de la Cassandre sur un chant nouveau* et de la *Réponse de Cassandre*.

Même mouvement.



CHANSON : Bel - le Bru - net - te, Trop ai-mer ne vous
RÉPONSE : Je suis Cas - san - dre Qu'est des-cen - du' des

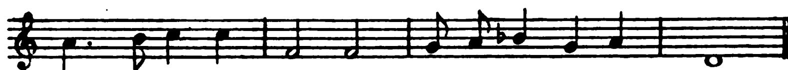


puis. Vous es - tes hon - nes - te, Dont à vous du tout
cieux. Je suis Cas - san - dre, Non pas pour vos beaux



suis. Hé - las! Cas - san - dre, fais moy u - ne fa-
yeux, Pour vous ré - pon - dre, En - ten - dez la fa-

[1] Les deux morceaux durent jouir d'une longue et générale popularité, car nous les retrouvons l'un et l'autre en tête du *Joyeux bouquet des chansons nouvelles qu'on chante a présent*, publié à Lyon en 1583.

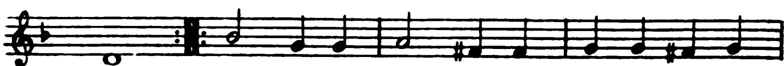


Il ne nous semble pas que l'expérience eût pu mieux réussir. Au reste, une dernière preuve lèvera tous les doutes, s'il peut en subsister encore. La *Clef des chansonniers* donne la mélodie suivante sous le timbre : *Je suis Cassandre;* remarquons que ce n'est pas l'aimable poésie prêtée à Ronsard, mais la grossière rapsodie de la rue dont la popularité a accompagné celle de la mélodie : celle-ci devait être encore très populaire au dix-septième siècle, car, dans le *Ballet de Cassandre* de Benserade, qui date de 1651 [1], on en trouve les quatre premiers vers suivis d'un *et cœtera* qui prouve qu'elle était dans toutes les mémoires.

Dans la *Clef des chansonniers,* la mélodie est parodiée sur des paroles de chanson à boire d'assez mauvais ton. Voici cette nouvelle version :

Même mouvement.







Abstraction faite de quelques variantes qui n'en modifient pas le fond, et dont la plus importante consiste dans l'altération de la note sensible (signe des temps), il est clair que cette mélodie est la même que celle dont nous avons relevé la présence dans l'*Orchésographie*.

[1] Voir Paul LACROIX, *Ballets et mascarades de cour*, t. VI, p. 273.
[2] *Clef des chansonniers*, t. I, p. 236.

Quant à la contredanse des *Tricotets,* que Collé, suivant une habitude qui appartient plutôt au dix-huitième siècle qu'au seizième ou au dix-septième, indique à l'avance comme étant la mélodie primitive de *Vive Henri IV!* il est vrai que les *Parodies nouvelles, ou les Vaudevilles inconnus,* donnent sous ce titre une suite d'airs ou *figures* de danse parmi lesquels se trouve la mélodie en cause[1]. Mais les *Parodies* ne sauraient compter comme une autorité en matière de recherche des origines des mélodies populaires; leur nom même témoigne du peu de souci d'indiquer la provenance des matériaux employés : la deuxième figure des *Tricotets* y est tellement semblable au *branle couppé* de l'*Orchésographie* (la faute d'impression de la première mesure est même reproduite) qu'il n'est pas douteux que la mélodie ait été copiée sur l'ouvrage du seizième siècle. D'ailleurs, la contredanse divisée en plusieurs figures n'existait pas, que nous sachions, au temps de Henri IV : le morceau des *Parodies* n'est donc évidemment qu'un arrangement sans valeur pour le sujet qui nous occupe.

Quoi qu'il en soit (il est assez piquant de le relever), le chant de ralliement de la monarchie française, celui qui, sous la Restauration, fut élevé à la dignité de chant officiel, national si l'on veut, tire son origine d'une chanson d'amour, dont la mélodie servit bientôt à accompagner les danses de cour, que le peuple adopta pour célébrer son roi, mais qui fut surtout populaire sous la forme d'une chanson conçue dans le style qu'on a coutume, depuis Vadé, d'appeler le style poissard. Et malgré cette destinée bizarre, l'air *Vive Henri IV!* sans avoir un accent absolument spécial, a conservé du moins un air de noblesse et de grandeur, des contours majestueux, une certaine fierté : tant la mélodie, soit par des transformations subies dans la suite des temps, soit par des différences d'interprétation, soit même par l'idée qui y est attachée, sait se plier aux nécessités les plus diverses et parfois les plus contraires!

La vogue de *Vive Henri IV!* dont, en somme, en ce qui concerne le dix-septième et les trois premiers quarts du dix-huitième siècle, les preuves ne sont pas nettement établies, ne peut être considérée, tout au plus, que comme un fait isolé. On ne saurait regarder davantage comme des chants nationaux ou patriotiques ces vaudevilles satiriques que les événements politiques tels que la Ligue ou la Fronde faisaient éclore, et qui disparaissaient en même temps que l'occasion qui les avait fait naître. Il faut donc aller jusqu'à la Révolution pour trouver la véritable chanson nationale. Là, comme au temps de la Réforme, le peuple répandit en flots sonores le trop-plein de son enthousiasme et de ses aspirations. Il chantait au Champ de Mars, en

[1] *Parodies nouvelles,* 1730, t. I, p. 31.

juillet 1790, tout en nivelant le sol pour la fête de la Fédération, le *Ça ira*, ce *chant niveleur*, comme l'appelle Michelet, qui le compare « à ces *proses* que chantaient les pèlerins qui bâtirent révolutionnairement au moyen âge les cathédrales de Chartres et de Strasbourg[1] »; il chantait plus tard, en dansant autour des arbres de liberté, la *Carmagnole*, qui n'eut pas dès l'abord le caractère sanguinaire qu'elle prit sous la Terreur; il chantait encore les beaux hymmes patriotiques que Méhul, Gossec, Cherubini, Lesueur, et tant d'autres, avaient composés pour les fêtes nationales. Mais dans tout cela nous ne trouvons pas encore le véritable chant, le chant typique, le chant de la situation : le *Ça ira* n'est qu'un vaudeville dont la mélodie même était tombée des fenêtres des Tuileries[2]; la *Carmagnole*, il est vrai, se rapproche davantage de la chanson populaire : elle sortit de la foule sans qu'on ait jamais su comment[3], et elle porte, dans sa mélodie même, les marques les plus typiques de la facture populaire : nous le verrons bientôt; mais c'est une simple chanson de danse, à laquelle personne n'a jamais songé à attribuer une portée véritablement nationale. Quant aux hymnes de Méhul et de ses confrères, bien que le plus célèbre, le *Chant du départ*, ait été improvisé avec une rapidité et une spontanéité qui en rapprochent la création de celle de la généralité des chansons populaires[4], composées la plupart du temps d'instinct et tout d'une pièce, ils sont d'origine trop savante pour qu'il y ait lieu de leur faire place dans ce travail.

Notre véritable chant national, c'est la *Marseillaise*. Cela est admis aujourd'hui et nous parait d'autant plus équitable qu'inconsciemment l'auteur, et peut-être dans une certaine mesure le peuple lui-même (car nous l'avons vu parfois transformant les chants qu'il adopte et leur donnant leur véritable accent), semble avoir mis dans cette mélodie tout ce qui peut faire vibrer les fibres les plus sensibles chez l'auditeur français. La comparaison de la première version de la *Marseillaise*, publiée en 1792 sous le titre de *Chant de guerre pour l'armée du Rhin*, avec celle que la tradition a consacrée, tend bien un peu à prouver, en effet, que le peuple a été pour quelque chose dans la fixation de la forme définitive de cet hymne; quant à l'auteur de la conception première, Rouget de Lisle, poète et musicien d'une culture superficielle, simple *amateur*, dirait-on de nos jours, ayant composé son œuvre en une minute d'exaspération patriotique, en s'inspirant, cela est évident, des formes lyriques en usage à son époque, il

[1] MICHELET, *Histoire de la Révolution*, t. II, p. 174.
[2] Voir plus haut, au chapitre du *Vaudeville*, p. 238.
[3] « La *Carmagnole*, qui nous vient du port de Marseille », dit GRÉTRY dans ses *Essais*, t. III, p. 13.
[4] Voir LASSABATHIE, *Histoire du Conservatoire*, Paris, 1860, p. 20, et A. POUGIN, *Méhul*, dans le *Ménestrel* du 27 avril 1884.

nous paraît représenter, dans un ordre plus élevé, le véritable type du compositeur populaire, ce dernier, lui aussi, créant d'instinct, sans autre éducation spéciale que l'habitude d'entendre et de chanter les productions en faveur dans son propre milieu.

Grâce à Rouget de Lisle, nous allons donc pouvoir pénétrer les secrets de la création de la poésie et de la mélodie populaires : des documents nombreux accumulés sur la question permettent aujourd'hui de le faire avec précision; nous ne croyons pas pouvoir mieux terminer cette longue étude de la chanson populaire en France qu'en recherchant dans quelles conditions, dans quel milieu, sous quelle influence a pu se produire un chant qui, né précisément à la fin du dix-huitième siècle, semble exprimer toutes les hautes et généreuses aspirations de notre esprit national.

Et d'abord, si les vers de la *Marseillaise* sont, sans conteste, de la façon de Rouget de Lisle, il n'est pas moins certain que les idées contenues dans ces vers étaient, à l'heure où il les exprimait, celles de tout le monde autour de lui. On retrouve les images, les mouvements, les termes les plus caractéristiques, jusqu'à des phrases entières du refrain et des couplets, dans les discours prononcés en avril 1792 dans les clubs de Strasbourg, profondément agités par l'imminence de l'invasion.

« — Aux armes, citoyens! L'étendard de la guerre est déployé; le « signal est donné. Aux armes! Il faut combattre, vaincre ou mou« rir! » C'est ainsi que débute une adresse du club de l'Auditoire dont Rouget de Lisle était membre, adresse antérieure à la *Marseillaise*.

« Aux armes, citoyens! Si nous persistons à être libres, toutes les « puissances de l'Europe verront échouer leurs sinistres complots. « Qu'ils tremblent donc, ces despotes couronnés! l'éclat de la liberté « luira pour tous les hommes. Vous vous montrez dignes enfants de « la liberté; courez à la victoire, dissipez les armées des despotes; « immolez sans remords les traîtres, les rebelles, qui, armés contre la « patrie, ne veulent y entrer que pour faire couler le sang de nos « compatriotes!...

« Marchons! soyons libres jusqu'au dernier soupir, et que nos vœux « soient constamment pour la félicité de la patrie et le bonheur de « tout le genre humain[1]. »

Voilà pour les paroles.

Examinons maintenant si pour la mélodie nous ne voyons pas se produire quelque phénomène analogue. Il est bien évident que la conception musicale est chose trop spontanée, trop insaisissable, trop mystérieuse, pour qu'il soit possible de pousser très loin une telle
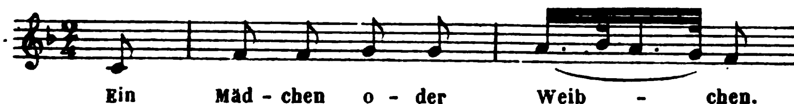
[1] SEINGUERLET, *Histoire de la Révolution à Strasbourg*, p. 112.

recherche. Considérons cependant l'état de la musique dans cette période de la fin du dix-huitième siècle. A cette époque (comme à toute époque d'ailleurs), il y avait *dans l'air* un certain nombre de formules mélodiques que, sans s'en rendre compte, les plus grands maitres employaient sans cesse. Non seulement Mozart ne craint pas toujours de ressembler à Haydn, ni Beethoven à Mozart, mais, en France surtout, on voit les œuvres les plus élevées affecter un caractère presque uniforme, et tel qu'on serait fort embarrassé, en n'en considérant que les formes extérieures, de distinguer entre eux les airs classiques de Cherubini, de Méhul et de Berton, s'il n'y avait entre ces mélodies d'aspect presque semblable la différence inhérente au *je ne sais quoi* qui constitue la personnalité du musicien bien plus que la recherche d'une agrégation de notes inusitée.
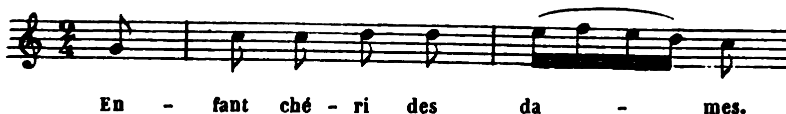
Qui donc serait surpris de retrouver dans l'œuvre improvisée d'un amateur les formules favorites de son époque? Dans la semaine où la *Marseillaise* venait d'éclore, une des personnes qui en eurent connaissance les premières, Mme Dietrich, cherchant à expliquer l'impression que lui causait le chant de guerre de Rouget de Lisle, écrivait ces mots : « C'est du Gluck en mieux[1]. » C'est du Gluck : cette évocation du nom du maitre dont les œuvres, tout récemment, avaient si profondément agité le monde musical et dont les formules favorites étaient présentes à l'esprit de tout le monde, ne signifie-t-elle pas nettement que Rouget de Lisle avait, dans sa musique comme dans ses vers, exprimé avant tout des idées familières à ses contemporains? qu'il a cédé, en véritable compositeur populaire, à l'influence de l'air ambiant?

Pour sortir des généralités, comparons le début de la *Marseillaise* avec quelques mélodies de la même époque.

Un des airs les plus célèbres de la *Flûte enchantée,* représentée quelques mois avant la composition de la *Marseillaise,* commence ainsi :
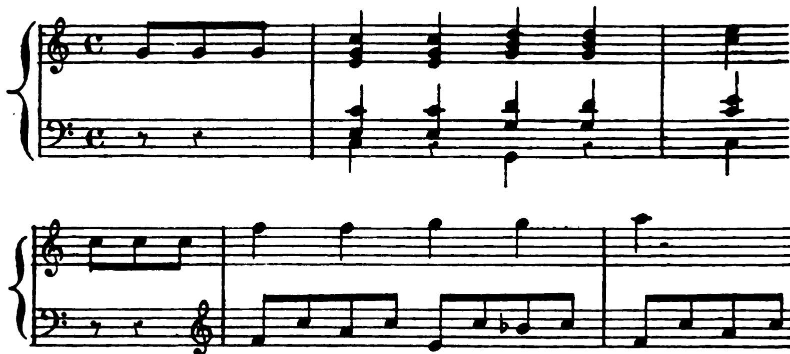


Même début dans un des rondeaux des *Visitandines* (jouées seulement deux mois et demi plus tard), rondeau qui devient immédiatement populaire :
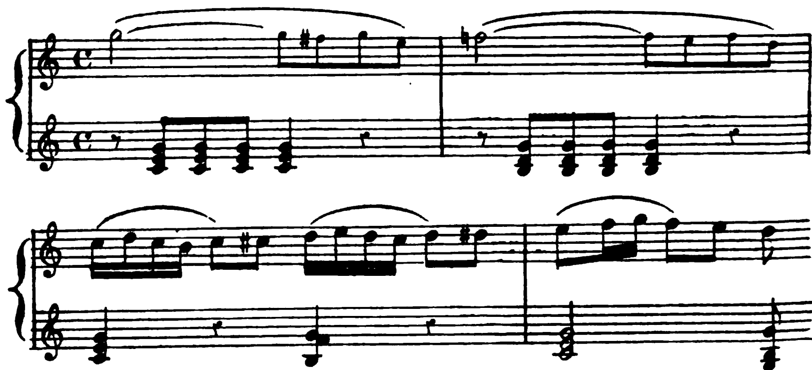


[1] SEINGUERLET, *loc. cit.*, p. 111, et LE ROY DE SAINTE-CROIX, *la Marseillaise*, p. 100.

Une des phrases principales du vingt-ciuquième concerto pour piano (en *ut*) de Mozart, exécutée alternativement en majeur et en mineur, est présentée ainsi qu'il suit dans le prélude par les trompettes, hautbois, cors, basses et timbales, et plus loin, dans le corps du premier morceau, par le piano :
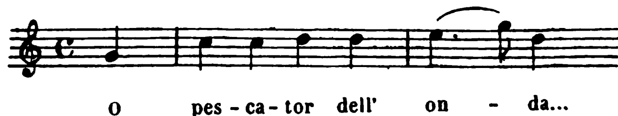
Allegro maestoso.



Dans un autre concerto (le 21ᵉ en *ut*), un fragment de la partie de piano affecte la forme d'une variation du thème ci-dessous :

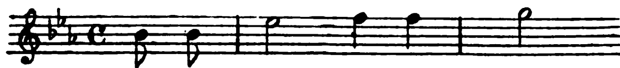


La célèbre chanson italienne : *O Pescator,* commence ainsi :



Le même mouvement mélodique, avec une mesure plus lente, se

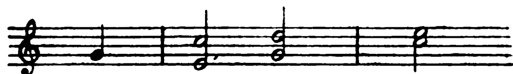
retrouve au début du *Chant du 14 juillet* de Gossec, composé en l'honneur de la fête de la Fédération :



Enfin, ce sont encore les mêmes premières notes qu'on trouve dans une chanson allemande, populaire en Alsace dès la fin du dix-huitième siècle, qui, devenue d'abord un cantique, devait plus tard jouer aussi un rôle comme chant patriotique, puisque c'est sur sa mélodie que furent parodiés les vers de la *Parisienne :*

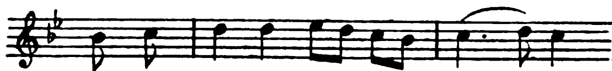


Ce mouvement mélodique était d'autant plus naturel et devait d'autant plus facilement se présenter à l'esprit du compositeur qu'il est fourni harmoniquement par les notes naturelles des cors ou des trompettes :



Observons d'ailleurs que Rouget de Lisle l'a singulièrement renouvelé et en a fortement rehaussé l'allure par le mouvement de quarte (*ré sol*), qu'il substitue à celui de seconde (*ré mi*) dès la quatrième note de la mélodie, mouvement qu'on ne trouve dans aucun autre des exemples cités et qui contribue puissamment à donner au début de la *Marseillaise* son accent de farouche énergie.

Nous reconnaissons encore, dans une chanson allemande du dix-huitième siècle, la forme mélodique du vers : *Contre nous de la tyrannie.*



Mais, chose curieuse, ces deux mesures sont bien plus exactement celles de la *Marseillaise* telle que Schumann l'a mise dans les *Deux Gre-*

[1] Weckerlin, *Chansons populaires de l'Alsace*, II, 244.
[2] *Der alte Reiter und sein Mantel, Volksweise des 18en Jahr.*, dans le *Deutscher Liederschatz von Ludwig Erk*, Peters, p. 169.

nadiers que celle du véritable chant national; et d'ailleurs il est plus que probable que Rouget de Lisle ne connaissait pas la mélodie allemande signalée. On peut donc avancer que la seule formule courante dont il ait fait usage est la première, celle qui sert de point de départ à la mélodie, et qu'une fois les deux mesures initiales passées, le chant se déroule, parfaitement original et pur de toute réminiscence.

Tels sont les éléments épars qui, combinés dans le cerveau de l'homme choisi pour produire cette œuvre, prirent corps en un instant : discours des clubs révolutionnaires, ardentes causeries, réminiscences d'un air favori, peut-être quelque autre chant patriotique fredonné machinalement; puis les amis de l'auteur l'encourageant à composer un nouveau chant de guerre; toutes les têtes échauffées, beaucoup de champagne bu ; enfin, la solitude, la nuit ; quelques arpèges tirés du violon; un court sommeil pendant lequel l'imagination continue à travailler, — et, au réveil, la chanson qui est devenue l'hymne national de la France est créée[1].

Nous ne croyons pas avoir diminué la gloire de Rouget de Lisle en cherchant à déterminer sous quelles actions extérieures à sa propre nature il a composé le chant qui l'a immortalisé. Et nous croyons être dans la vérité beaucoup plus que les historiens qui l'accusent d'un niais plagiat en considérant en lui le véritable type du compositeur populaire, s'inspirant des formules en circulation, les transformant, les appropriant aux besoins de la nouvelle conception, sans être à proprement parler un véritable créateur. Telle l'œuvre du barde antique n'était, le plus souvent, que la traduction en une langue divine des pensées ou des récits que la masse ignorante, dans son langage plus rude, était impuissante à exprimer.

Ainsi nous trouvons-nous, à la fin de cette longue exploration dans le domaine des chansons populaires de notre pays, reportés aux plus anciens souvenirs qui s'y rattachent, et cela par une des productions les plus récentes qui aient été admises à y figurer : œuvre très différente par la forme de celles qui ont été étudiées pendant tout le cours de cet ouvrage, mais où n'en revit pas moins avec une rare intensité l'esprit de la race française, et même, fait curieux à signaler au sujet d'un chant révolutionnaire, sa tendance à rester constamment fidèle à ses plus anciennes traditions.

[1] Nous avons consacré une double étude à l'origine de la *Marseillaise*, d'après des documents inédits, dans un article de la *Nouvelle Revue* (les Chansons de la Révolution) du 15 juin 1881, et dans une conférence faite au cercle Saint-Simon (voir les *Bulletins du cercle*, 1886, n° 12). Nous aurons sans doute l'occasion de revenir encore sur ce sujet. Voir aussi A. ROUGET DE LISLE, *La vérité sur la paternité de la Marseillaise;* LE ROY DE SAINTE-CROIX, *Le chant de guerre pour l'armée du Rhin, ou la Marseillaise*, ainsi que le chapitre que M. A. Loquin a consacré au même sujet dans ses *Mélodies populaires de la France*.

DEUXIÈME PARTIE

CHAPITRE PREMIER

LA TONALITÉ DANS LA MÉLODIE POPULAIRE.

I

Les transformations par lesquelles a passé la langue musicale, dans son évolution lente et continue à travers les siècles, se sont opérées suivant une marche si naturelle qu'elles sont restées presque toujours inaperçues pour ceux-là mêmes qui en étaient témoins et auteurs. Pour la tonalité, les habitudes modernes paraissent si différentes de celles de l'antiquité que l'on ne conçoit pas au premier abord que la musique ait pu se prêter naturellement à une pareille métamorphose. Aussi est-il nécessaire de s'abstraire le plus possible des habitudes données par l'éducation harmonique moderne pour se rendre très exactement compte des principes en vigueur aux époques antérieures. Nous croyons donc utile à l'intelligence de la suite de ce chapitre d'exposer en quelques pages les divers systèmes de tonalité de l'antiquité grecque et latine, du moyen âge et des temps modernes : sujet encore obscur, peut-être, pour beaucoup de nos lecteurs, malgré les remarquables travaux auxquels il a donné lieu, et que nous nous efforcerons d'éclairer de notre mieux.

Posons d'abord en principe que, de quelque tonalité qu'il s'agisse, antique, moderne, française ou chinoise, toutes s'accordent sur un point fondamental : l'existence dans chaque gamme d'une tonique et d'une dominante. Relativement aux modes grecs, M. Gevaert a pleinement éclairci la question tour à tour par des exemples décisifs et un raisonnement rigoureux. Réfutant la thèse suivant laquelle les modes grecs sont considérés comme entièrement dépourvus d'attrac-

tions harmoniques et fixés, pour ainsi dire, au hasard, il s'exprime ainsi :

« Ni les Grecs, ni apparemment aucun peuple civilisé, n'ont connu une musique de cette sorte. La subordination, plus ou moins étroite, de tous les éléments mélodiques à un son principal, engendrant en soi-même un accord de quinte, — peu importe d'ailleurs que le son principal apparaisse ou non à la fin de la cantilène, — cette subordination, disons-nous, est un principe aussi bien physiologique qu'esthétique, et doué, par conséquent, de tous les caractères de la nécessité. Nous ne pouvons goûter une succession de sons, *nous ne pouvons même l'entonner sûrement*, sans la rattacher par l'esprit à un point de départ fixe, à une *tonique,* alors même que celle-ci n'est pas exprimée dans la mélodie. Le principe que nous venons d'énoncer se manifeste avec plus ou moins d'énergie, suivant les temps et les lieux; mais on peut hardiment affirmer que là où il fait absolument défaut, il n'existe ni musique, ni chant, mais une *cantillation* sans fixité, sans règle ni frein, semblable à ces dialectes rudimentaires de l'Afrique et de l'Australie qui, à quelques lieues et à quelques années de distance, sont devenus totalement méconnaissables[1]. »

Les rapports intimes de ces deux notes ont été singulièrement accusés dans les temps modernes. L'harmonie a établi entre elles une relation constante; par la mise en rapport, au moyen de l'accord de septième de dominante, du quatrième et du septième degré de la gamme, formant un intervalle de quarte augmentée ou triton, elle a créé des attractions en vertu desquelles l'accord basé sur la dominante appelle impérieusement l'accord basé sur la tonique.

Cette relation de triton entre le quatrième et le septième degré de la gamme moderne et les attractions qui en résultent, l'antiquité ne les connaissait pas. Tandis que dans le majeur et le mineur modernes les tons et les demi-tons sont présentés de telle façon que tout le caractère modal réside dans le troisième et le sixième degré, l'un et l'autre dépourvus d'attractions harmoniques, le quatrième et le septième restant constamment dans le même rapport, chez les anciens, les demitons étaient au contraire disposés de telle façon que les notes de la gamme ne comportaient aucune de ces attractions. Les gammes grecques se composaient purement et simplement d'une série de sept notes prises sur l'échelle diatonique, la tonique et la dominante restant toujours en relation de quinte juste, mais la position des deux demi-tons de chaque octave variant suivant chaque mode. Ce que nous appelons aujourd'hui la sensible n'avait donc aucune importance dans l'antiquité; dans les deux seuls modes où elle apparaisse, elle se trouve

[1] Fr. Aug. Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, t. I, p. 161.

être précisément avec le quatrième degré (la sous-dominante de la gamme moderne) en relation non de quarte augmentée, mais de quarte juste.

Un autre point distingue encore les gammes modernes des modes antiques. De nos jours, si l'impression résultant de la conclusion de la mélodie sur une note autre que la tonique peut modifier l'expression et donner à la cantilène un caractère particulier, ce détail n'est cependant pas assez important pour altérer la modalité. Il en était différemment dans l'antiquité. La gamme restant constituée de la même façon, la diversité d'impression produite par la terminaison sur la tonique, la dominante ou même la médiante, était telle que la modalité en était considérée comme modifiée.

Cela posé, il nous sera facile de dresser un tableau méthodique des gammes grecques. Notons seulement, au préalable, que, dans la nomenclature des modes, nous nous conformerons au principe généralement adopté en vertu duquel les gammes sont nommées suivant leur position sur l'échelle type, c'est-à-dire la gamme notée sans dièse ni bémol. Ainsi, quand nous disons *mode de sol, mode de fa,* nous avons en vue, dans le premier cas, une gamme de *sol* avec *fa naturel;* dans le second, une gamme de *fa* avec *si naturel;* de même pour tous les autres modes.

Nous obtenons d'abord trois gammes terminées sur la tonique :

1° Le mode hypolydien, gamme de *fa :* FA sol la si *do* ré mi FA[1];
2° Le mode hypophrygien, gamme de *sol :* SOL la si do *ré* mi fa SOL;
3° Le mode hypodorien, gamme de *la :* LA si do ré *mi* fa sol LA.

Trois autres ne diffèrent des précédentes que par la conclusion à la dominante; ce sont :

1° Le mode lydien, gamme d'*ut : ut* ré mi FA sol la si *ut;*
2° Le mode phrygien, gamme de *ré : ré* mi fa SOL la si do *ré;*
3° Le mode dorien, gamme de *mi : mi* fa sol LA si do ré *mi*[2].

Ajoutons-y une quatrième gamme, peu usitée dans l'antiquité, terminée comme les précédentes sur la dominante, mais dont la génératrice n'existe pas dans la nomenclature antique; c'est :

4° Le mode locrien, gamme de *la : la* si do RÉ mi fa sol *la.*

[1] Dans toute cette série de gammes, nous indiquerons par des majuscules les toniques et par des italiques les dominantes. Pour les gammes grecques, la première note de l'échelle est toujours la finale.

[2] Tout le monde n'est pas d'accord au sujet de ce mode : certains théoriciens le croient basé sur la tonique.

Enfin, aux sept modes ci-dessus, il faut en joindre deux autres terminés sur la médiante; ce sont :

1° Le mode mixolydien, gamme de *si* : si do *ré* mi fa SOL la si;
2° Le mode syntono-lydien, gamme de *la* : la si *do* ré mi FA sol la.

En somme, si l'on faisait abstraction des différences modales provenant des diverses finales mélodiques appartenant au même ton, on pourrait réduire les modes grecs à trois :

1° Le mode de *fa*, comprenant l'hypolydien, le lydien et le syntono-lydien, terminés, le premier sur la tonique, le second sur la dominante, le troisième sur la médiante;
2° Le mode de *sol*, comprenant l'hypophrygien, le phrygien et le mixolydien, basés, le premier sur la tonique, le second sur la dominante, le troisième sur la médiante;
3° Le mode de *la*, comprenant l'hypodorien et le dorien, avec conclusion, pour le premier, sur la tonique, pour le second, sur la dominante.
Un quatrième, que nous avons vu être d'un emploi exceptionnel, serait :
4° Le mode de *ré*, comprenant le locrien, basé sur la dominante.

Au moyen âge, maintenant.
C'est une erreur beaucoup trop répandue que de croire à l'identité de la tonalité antique et de celle du plain-chant. Elles diffèrent au contraire notablement : on en pourra juger par le tableau méthodique suivant, qui contient les tons grégoriens, au nombre de huit, divisés en quatre *authentiques* et autant de *plagaux :*

1° Premier ton (*authentique*), mode de *ré* : *RÉ* mi fa sol *la* si do RÉ [1].
2° Deuxième ton (*plagal*), *id.* : *la* si do *RÉ* mi fa sol *la*.
3° Troisième ton (*authentique*), mode de *mi* : *MI* fa sol la si do ré mi [2].
4° Quatrième ton (*plagal*), *id.* : si do ré *MI* fa sol la si.
5° Cinquième ton (*authentique*), mode de *fa* : *FA* sol la si *do* ré mi FA.
6° Sixième ton (*plagal*), *id.* : *do* ré mi *FA* sol la si *do*.
7° Septième ton (*authentique*), mode de *sol* : *SOL* la si do *ré* mi fa SOL.
8° Huitième ton (*plagal*), *id.* : *ré* mi fa *SOL* la si do *ré*.

[1] Comme pour les gammes grecques, nous continuons à imprimer en capitales les toniques et en italiques les dominantes; en outre, la première note de l'échelle n'étant pas toujours la finale, nous indiquons cette finale en l'écrivant en capitales italiques.
[2] On trouvera plus loin la raison qui nous a fait omettre l'indication de tonique et de dominante dans les gammes ayant pour finale la note *mi*.

Par le fait, ces huit tons se réduisent à quatre, car la différence des tons *authentiques* aux *plagaux* correspondants vise purement et simplement l'étendue vocale, l'*ambitus* des mélodies : celles des *plagaux* (pairs) peuvent s'étendre une quarte au-dessous de celles des *authentiques* (impairs), lesquelles, de leur côté, montent une quarte plus haut que leurs *plagaux, authentiques* et *plagaux* correspondants ayant d'ailleurs une valeur modale identique. Mais, en réalité, le système grégorien comprend encore quatre nouveaux tons, ayant pour finales les deux autres notes de la gamme *la* et *do* (le moyen âge n'ayant pas reconnu l'existence légale du *si*, le *diabolus in musica*). Voici ces quatre modes complémentaires :

1° Neuvième ton (*authentique*), mode de LA : *LA* si do ré *mi* fa sol LA.
2° Dixième ton (*plagal*), *id.* : *mi* fa sol *LA* si do ré *mi*.
3° Onzième ton (*authentique*), mode d'*ut* : *DO* ré mi fa *sol* la si DO.
4° Douzième ton (*plagal*), *id.* : *sol* la si *DO* ré mi fa *sol*.

Mais grâce à l'usage du bémol à la clef, qui, altérant le *si* pendant toute la durée d'une mélodie, en pouvait modifier le ton primitif, ces quatre derniers modes furent par la transposition à la quinte inférieure amenés à se confondre avec quatre des modes grégoriens primitifs. C'est ainsi que le neuvième ton :

LA si do ré *mi* fa sol LA

se confondit avec le premier :

RÉ mi fa sol *la* si♭ do RÉ;

le dixième :

mi fa sol *LA* si do ré *mi*,

avec le second :

la si♭ do *RÉ* mi fa sol *la*;

le onzième :

DO ré mi fa *sol* la si DO,

avec le cinquième :

FA sol la si♭ *do* ré mi FA,

et le douzième :

sol la si *DO* ré mi fa *sol*

avec le sixième :

do ré mi *FA* sol la si♭ *do*.

Remarquons que, contrairement à ce que l'on a vu dans les gammes grecques, les *finales* de ces douze tons sont en même temps *toniques*, à l'exception d'une seule, le *mi*, qui subit le contre-coup de la malédiction dont les théoriciens médiévistes avaient frappé le *si*. On sait que, dans la constitution des tons grégoriens, la note modale la plus importante après la finale était la *teneur*, *dominante* ou *corde chorale*, autour de laquelle se développait la mélodie, à laquelle elle servait comme de point de rappel; cette *teneur* était presque toujours la dominante réelle du ton; mais dans le troisième ton, par une exception unique parmi les *authentiques*, le *si* ne pouvant pas faire fonction de *teneur* ou de *dominante*, ce rôle était dévolu à l'*ut*; dans le quatrième ton (*plagal*), il incombait au *la*. Le caractère tonal du mode de *mi*, assez vague, tient donc à la fois de ceux d'*ut* et de *la*, se rapprochant principalement de ce dernier, surtout dans le ton plagal; par le fait, le ton de *mi*, seul parmi les modes du plain-chant, ne se termine pas sur la tonique.

Quant à la tonalité moderne, elle ne reconnait que deux modes :

1° Le majeur, gamme d'*ut* : UT ré mi fa *sol* la si UT;

2° Le mineur, gamme composite dans laquelle le septième degré au-dessus de la tonique est, suivant les cas, abaissé ou non d'un demi-ton, et dont on peut indiquer la physionomie de la manière suivante :

sol♯ LA si do ré *mi* fa sol♮ LA.

Le tableau ci-dessous comprend l'ensemble des gammes dont se composent les trois systèmes de tonalités considérés : antique, du moyen âge et moderne. Afin de le rendre aussi clair que possible, on a pris le parti de grouper dans une même colonne tous les modes ayant la même tonique, en ayant soin d'indiquer ceux dont la terminaison se fait sur une note autre que cette tonique. Grâce à ce tableau, on pourra traiter clairement toutes les questions concernant la tonalité des chansons populaires.

TABLEAU COMPARATIF DES MODES DE L'ANTIQUITÉ
DU MOYEN AGE ET DES TEMPS MODERNES [1]

GAMMES DIATONIQUES

TONIQUES :

Ré	Mi	Fa
Mode locrien (basé sur la dominante). 1er et 2e ton du plain-chant. Avec adjonction du *si* bémol : 1er et 2e ton du plain-chant (9e et 10e transposés, gamme de *la*).	Mode dorien (?). 3e et 4e ton du plain-chant (?). (Voir au sujet de ce mode les observations faites pages 289, 290 et 292.)	Mode hypolydien. Mode lydien (sur la dominante). Mode syntono-lydien (sur la médiante). 5e et 6e ton du plain-chant. Avec adjonction du *si* bémol : 5e et 6e ton du plain-chant (11e et 12e transposés, gamme d'*ut*, majeur moderne).

GAMMES DIATONIQUES TONIQUES :			GAMME composite AVEC SEPTIÈME DEGRÉ MOBILE. TONIQUE :
Sol	La	Do	La
Mode hypophrygien. Mode phrygien (sur la dominante). Mode mixolydien (sur la médiante). 7e et 8e ton du plain-chant.	Mode hypodorien. Mode dorien (sur la dominante). 9e et 10e ton du plain-chant (devenus, par la transposition, 1er et 2e ton avec *si* bémol). 4e ton du plain-chant (*mi* avec *la* pour *teneur* ou *dominante*).	11e et 12e ton du plain-chant (devenus, par la transposition, 5e et 6e ton avec *si* bémol). 3e ton du plain-chant (*mi* avec *do* pour *teneur* ou *dominante*). Majeur.	Mineur.

[1] Un détail, non sans importance, montrera à quel point le système modal antique était peu compris au moyen âge : les quatre modes ambrosiens furent affublés de noms grecs qui ne correspondaient nullement à leur dénomination véritable. Le premier (mode de *ré*, inconnu de l'antiquité) fut désigné sous le nom de *dorius*, qui appartient à la gamme de *mi*; le second (mode de *mi*, dorien antique), sous le nom de *phrygius*, qui est celui de la gamme de *ré*; le troisième (mode de *fa*, hypolydien), sous le nom d'*éolius* (éolien), par lequel on désignait quelquefois la gamme de *la*, plus communément appelée hypodorien; le quatrième (mode de *sol*, hypophrygien), sous le nom de *mixolydius*, qui est celui de la gamme de *si*.

On voit par ce tableau que le moyen âge est plus riche au point de vue modal que l'antiquité : ce ne sont plus trois, mais cinq notes de l'échelle diatonique qu'il admet à la fonction de toniques. Même, quoiqu'au moyen âge la tendance générale soit de confondre en une seule et même note la tonique et la finale, on trouve encore dans certains tons du plain-chant des restes de modes antiques concluant sur la dominante ou même sur la médiante[1]. Des vestiges de phrygien (*ré* SOL *ré*) se retrouvent dans les mélodies du huitième ton[2]. M. Gevaert a pu même rapporter au lydien (*do* FA *do*) certaines mélodies du septième et du huitième ton. Le dorien (*mi* LA *mi*) se confond pour ainsi dire avec le quatrième ton, qui, finissant sur *mi*, a *la* pour *teneur* ou *dominante*. D'autres mélodies du quatrième ton avec terminaison sur *si* se rapprochent au contraire du mixolydien; le syntono-lydien est représenté dans la psalmodie du cinquième ton et dans certaines formules du deuxième; enfin, dans deux exemples du quatrième ton cités par M. Gevaert, on remarque encore des débris du locrien.

Ainsi, tous les modes grecs, sans exception, sont en usage dans les mélodies grégoriennes; par contre, l'antiquité n'a pas connu le premier ton du plain-chant[3], ni le cinquième avec *si* bémol (onzième transposé), non plus que leurs plagaux, modes qui, le dernier surtout (le majeur), émanent évidemment du génie musical moderne. Quant au mode mineur, il accuse l'importance caractéristique prise dans les temps modernes par les notes attractives dont il a été déjà dit quelques mots.

La création de la tonalité moderne, représentée par le majeur et le mineur, est généralement attribuée à l'influence de l'harmonie. Il n'est pas douteux que cet élément, produit admirable de l'esprit moderne, ait puissamment contribué à la fixer; nous allons cependant essayer de rechercher si quelque autre *facteur* n'a pas joué son rôle dans l'établissement du système tonal en vigueur depuis plusieurs siècles, et

[1] Bien que la terminaison sur la tonique tendît à se généraliser dans le chant grégorien, elle n'était pas sans subir dans la pratique d'assez nombreuses exceptions Les *neumes*, ou formules de terminaison des psaumes, admettent le plus souvent d'autres notes finales; la *teneur* y a beaucoup plus d'importance que la tonique, qui parfois n'est même pas articulée dans la psalmodie. Cela d'ailleurs était indifférent, et nous voyons par ce seul détail combien le système modal du moyen âge diffère de celui de l'antiquité, puisque chez les Grecs la conclusion d'une même gamme sur la tonique, la dominante ou la médiante, suffisait à déterminer une différence de mode.

[2] M. Gevaert en donne cinq exemples, dont trois empruntés à des mélodies populaires (*Musique de l'antiquité*, t. I, p. 135 à 137).

[3] Le locrien (*la* RÉ *la*) a une constitution identique à ce ton, sauf qu'il est basé sur la dominante; mais il était d'un usage si exceptionnel dans l'antiquité, tandis que le premier ton est d'un si fréquent usage dans le plain-chant et les mélodies populaires, qu'il n'est pas admissible que celui-ci puisse en dériver.

notamment si le génie populaire, le créateur primitif de l'art de toutes les races naissantes, n'a pas lui-même aidé à la formation de notre moderne langue musicale.

II

« La période d'activité de l'art primitif de l'Église chrétienne, art né sur les ruines de la musique païenne, se place entre le troisième et le sixième siècle. A cette période, qui finit avec saint Grégoire, succède, après deux siècles absolument vides de documents et de monuments, une période d'étude et de recherches, stérile en productions, mais encore apparentée de loin avec l'antiquité. C'est vers l'an mille seulement que, les dernières lueurs de la culture gréco-romaine étant définitivement éteintes en Occident, la chrétienté tourne le dos au passé et commence à se créer un art propre. En musique, le sens et l'intelligence de la mélopée antique ont disparu. De même que le latin, naguère encore compris du peuple, est devenu une langue hiératique et savante, fermée dès lors à toute manifestation spontanée d'art et de poésie, de même les anciennes cantilènes religieuses se transforment en une mélopée pour ainsi dire pétrifiée, où dessin et ornements, étouffés sous l'uniformité rythmique, ont contracté la même raideur et la même immobilité. Vers 950, Hucbald s'occupe encore de l'exécution mesurée du plain-chant; un siècle et demi plus tard, il n'en est plus question. Rien ne montre mieux l'état d'abaissement où l'art était tombé vers le onzième siècle que l'idée que se fait Gui d'Arezzo de l'invention d'un chant. Mais au moment où le rythme, par l'extinction du latin, sortait de la musique, il y rentrait d'un autre côté par le chant en langue vulgaire. Au douzième siècle, l'art musical s'est frayé une route nouvelle; la mélodie se réveille en France avec la poésie des trouvères. Cette mélodie est homophone et ne se distingue pas au premier abord de celle des anciens. Tout au plus peut-on remarquer que le majeur apparaît plus souvent, et que la terminaison sur la tonique tend à prévaloir. Mais l'écart, à peine sensible à l'origine, va s'élargir graduellement et devenir un abîme. En définitive, ce sont les premiers essais de la musique européenne que nous avons sous les yeux; cependant quatre siècles devront s'écouler encore avant que l'harmonie, virtuellement contenue dans la mélopée nouvelle, puisse jaillir de son sein et préparer l'épanouissement complet de l'art occidental[1]. »

[1] GEVAERT, *Musique de l'antiquité*, t. I, p. 392.

C'est par ces considérations que M. Gevaert, que l'on ne saurait trop citer en un pareil sujet, termine sa savante étude sur la musique de l'antiquité. Sa conclusion pourrait sans désavantage être transformée en introduction à un travail analogue consacré à l'ère moderne. Ce n'est pas ici le lieu de l'entreprendre; nous pouvons dire cependant que la chanson populaire devrait y tenir une place des plus importantes, sinon la première. Nous retenons surtout de la citation l'énoncé de ce fait : qu'à l'époque où, pour la première fois, les premières lueurs de l'esprit moderne commencent à se répandre, aux onzième et douzième siècles, on voit prédominer une tonalité nouvelle absolument différente de celle de l'antiquité.

La question, qui paraît simple, est par malheur compliquée à plaisir par les obscurités de la notation du moyen âge. Créée en vue des besoins d'un autre art, celle-ci ne rend trop souvent que d'une façon indécise et imparfaite le caractère tonal des chants profanes : elle conserve fidèlement les mélodies conçues dans le système grégorien, mais s'il s'agit de chants procédant d'autres principes, force lui est de recourir à des artifices. Le plain-chant ne connaissant ni le majeur ni le mineur, comment les mélodies appartenant à l'un de ces modes pourront-elles être notées?

Pour le majeur, pas de difficulté sérieuse. Par l'adjonction du bémol devant le *si*, le cinquième ton et son plagal le sixième (*fa*) se confondent avec le majeur : or, cette opération était d'un usage constant au moyen âge. Odon de Cluny, qui vivait au commencement du dixième siècle, dit que la distinction du B mol et du B carre avait été introduite longtemps avant son époque; et tous les théoriciens postérieurs, à commencer par Guido d'Arezzo, s'accordent à dire que le B mol était employé pour tempérer la relation de triton entre le *si* et le *fa*, intervalle voué aux flammes de l'enfer par les prêtres de l'art de ce temps-là[1]. Il se trouvait donc que le majeur, bien que non reconnu, était de fait plus orthodoxe que le cinquième ton, quoique celui-ci eût son rang officiel dans la nomenclature des tons grégoriens.

En outre, les septième et huitième tons (*sol*) ne diffèrent du majeur que par le septième degré (*fa*), plus bas d'un demi-ton. Les mélodies majeures notées dans l'un de ces tons conservent leur caractère modal lorsque cette note n'entre pas dans leur composition (le cas est fréquent dans le répertoire populaire, où souvent les mélodies, très simples, roulent sur les cinq premières notes seulement). D'autre part,

[1] On peut consulter à ce sujet une série d'articles publiés par Fétis, dans la *Revue de la musique religieuse* de Danjou, sur la question du demi-ton dans le plain-chant, tout en faisant beaucoup de réserves sur plusieurs opinions émises au cours de ce travail, d'ailleurs forcément incomplet en ce qui concerne notre sujet.

bien que le dièse en tant que signe graphique n'ait pas été au moyen âge d'un emploi aussi général que le bémol, il n'en était pas moins connu : il est désigné dans les écrits du temps sous le nom de *subductio ;* Guido et l'abbé Engelbert en ont expliqué le mécanisme et la fonction[1]. Le *fa* pouvait être diésé pour la même raison que le *si* était bémolisé : pour éviter la relation de triton; le septième et le huitième ton étaient ainsi transformés en ton de *sol* majeur. Dans la pratique, le dièse était fort bien introduit sans qu'il y eût de triton à éviter, uniquement parce que le sentiment tonal l'imposait : bien qu'au moyen âge les accidents fussent presque toujours sous-entendus, on trouve dans des manuscrits de chansons profanes du moyen âge plusieurs exemples de dièses figurés soit par le bécarre, soit même par le signe moderne du dièse[2].

Enfin, quoique le ton d'*ut* ne fût pas reconnu pour régulier, beaucoup de mélodies profanes sont notées dans ce ton.

On peut donc, par la simple lecture des mélodies des musiciens poètes du moyen âge, se rendre compte des changements introduits dans la tonalité depuis la fin de l'ère antique, et des progrès du mode caractéristique de la tonalité moderne, le majeur. Nous nous bornerons à l'examen des œuvres de trois trouvères :

Le Chatelain de Coucy. Sur vingt-deux mélodies, trois sont nettement en majeur (une en *ut*); cinq autres, dans la gamme de *sol* (7e ou 8e ton, hypophrygien), donnent par moments l'impression du majeur.

Le Roi de Navarre. Sur neuf mélodies, quatre sont en majeur (l'une d'elles concluant sur la dominante); une cinquième, en 7e ton, appelle les mêmes observations que celles du Châtelain de Coucy.

Adam de La Halle. Sur trente-quatre *chansons,* vingt et une sont en majeur (huit notées en *ut,* trois en *sol* avec *fa* dièse noté); sur dix-sept *jeux-partis,* on en compte huit (un seul en *ut,* tous les autres en *fa*[3]).

L'évolution qui entraîne la musique vers la tonalité moderne est, on le voit, presque accomplie dès le treizième siècle.

Quelle influence a pu désagréger à ce point les éléments d'un art

[1] Lire à ce sujet le chapitre x du *Micrologus* de Guido d'Arezzo, et les notes de M. Mich. Hermesdorff, dans son édition de cet ouvrage publiée à Trèves, 1876.

[2] Voir les chansons d'Adam de La Halle, édition de Coussemaker, nos 8, 9, 16 et 25; de Coussemaker, *Art harmonique aux douzième et treizième siècles*, p. 97-98; de Coussemaker, *Harmonie au moyen âge*, chanson de *Sire Garins*, pl. xxxii.

[3] Au moyen âge, le bémol est indifféremment exprimé ou sous-entendu dans le ton de *fa ;* plus tard, on prit le parti de le sous-entendre toujours. Tinctoris dit qu'au quinzième siècle le signe du bémol n'était jamais figuré : « Si on le voyait écrit, dit-il, cela passerait pour une ânerie : *Imo si appositum videatur asinum esse dicitur.* » Fétis, *Le demi-ton dans le plain-chant*, 2e article. On trouvera, dans le chapitre ii de la troisième partie (*La chanson populaire et la monodie française*), des exemples notés des mélodies de ces trouvères.

encore vivace peu de siècles auparavant, introduire des facteurs inconnus, éliminer presque ceux dont l'usage était jadis consacré? Car le plain-chant lui-même, bien qu'il se rattache à la tradition antique, s'en éloigne visiblement sur plusieurs points; plusieurs modes inconnus de l'antiquité, et plus conformes au sentiment moderne, y sont introduits; certains détails qui, chez les anciens, avaient une importance capitale au point de vue de la tonalité, comme la terminaison sur la dominante ou la médiante, perdent cette importance et sont totalement négligés. Même ce n'est pas sans peine que le plain-chant parvient à conserver sa pureté originelle. Les écrivains religieux du moyen âge luttent avec acharnement contre les altérations qu'il subit de la part de chanteurs ignorants, qui, eux, ne font qu'obéir à la nature; ils lancent l'anathème contre ceux qui le corrompent en y introduisant les pratiques du *goût national*[1].

Cette influence, l'influence mondaine, comme on disait déjà, c'était celle du chant populaire. Et d'où venaient, pour ce chant, des principes aussi différents de ceux que l'antiquité classique avait connus? Évidemment des autres races, celtiques et germaniques, qui sans doute les avaient appliqués inconsciemment elles-mêmes de temps immémorial. Car on ne saurait admettre qu'une révolution aussi profonde dans le sentiment musical d'un peuple se soit produite spontanément. Le rajeunissement de la langue musicale ne peut être que l'effet d'une plus grande extension prise par l'art rudimentaire, mais inspiré par la seule nature, de peuples dont la civilisation n'avait pas encore cultivé le génie.

Il résulte de là que, tandis que de nombreux théoriciens considèrent la tonalité moderne comme le produit de l'harmonie, cette tonalité existait au contraire depuis longtemps dans la mélodie pure, alors que l'harmonie, prenant sa source dans la diaphonie née dans un milieu ecclésiastique et basée sur la tonalité du plain-chant, était très loin de répondre au sentiment tonal moderne. Que l'harmonie ait, dans la suite, contribué puissamment à mettre en lumière les propriétés tonales contenues dans cette mélodie, c'est ce dont personne ne doute; mais c'est par le sentiment populaire que ces propriétés se sont révélées d'abord. Longtemps avant que la première formule harmonique de cadence parfaite ait été écrite (ce qui eut lieu, soit dit en passant, longtemps avant Monteverde[2]), le mode majeur était d'un emploi

[1] Voir DE COUSSEMAKER, *Art harmonique*, p. 99.

[2] Ce n'est pas ici le lieu de discuter une question sur laquelle d'excellents esprits se sont égarés, et, ce qu'il y a de plus grave, en ont égaré d'autres. Bornons-nous à dire que les prétendues découvertes de Monteverde ont consisté tout simplement à attaquer la septième sans préparation dans l'accord de septième de dominante. Or, l'important, en l'espèce, ce n'est pas la préparation de la dissonance, mais sa résolution, qui s'opère par l'effet du caractère attractif de la sous-

constant dans les mélodies populaires aussi bien que dans celles des chansons des trouvères, qui en sont la première expression artistique. Nous en avons donné des preuves pour ces dernières; bien que les mélodies populaires du moyen âge qui nous aient été conservées soient très rares, nous pouvons encore en fournir des exemples non moins démonstratifs. Nous avons cité dans la première partie une chanson en dialecte poitevin du douzième siècle, tirée d'un manuscrit du siècle suivant : le ton de *sol* majeur y est parfaitement caractérisé[1]. Une autre mélodie du même manuscrit trouvera place dans le deuxième chapitre de la troisième partie; elle appartient à une *romance* populaire antérieure aux compositions des premiers trouvères et commence par ce vers : *Bele Yolans en ses chambres seoit;* bien que notée dans le premier ton et terminée sur *ré,* elle donne d'un bout à l'autre l'impression d'une mélodie en *ut* majeur terminée sur le second degré, cas fréquent dans la chanson populaire. Même chapitre, on trouvera la formule mélodique sur laquelle se chantait la partie versifiée du fabliau d'*Aucassin et Nicolette :* elle est en *sol* majeur. Dans le chapitre suivant figurent deux mélodies populaires servant de *ténor* à des compositions harmoniques tirées du célèbre manuscrit de Montpellier; l'une : *Nus niert ja jolis s'il n'aime,* est en *fa* majeur. Mais les exemples les plus caractéristiques de la prédominance du majeur dans les mélodies populaires du treizième siècle nous sont fournis par le *Jeu de Robin et de Marion :* dans cette œuvre, le plus précieux recueil de chansons populaires que le moyen âge nous ait légué, sur seize mélodies, dix sont en majeur (trois en *ut,* le reste en *fa*), et deux en majeur avec finale sur le second degré (*fa* concluant sur *sol*) : quatre seulement appartiennent à d'autres modes.

Les recueils des siècles postérieurs ne sont pas moins probants. Dans le seul manuscrit de *Chansons du quinzième siècle*, publié par

dominante mise en rapport non seulement avec la dominante, mais surtout avec la sensible; donc, que la septième soit ou non préparée, le caractère tonal de l'accord est le même, et la double résolution de la sensible et de la septième est également obligée; or, l'accord était employé ainsi par les compositeurs du seizième siècle longtemps avant Monteverde. On peut lire à ce sujet un travail de M. Gevaert qui a été imprimé dans les *Bulletins de la Société des compositeurs.*

[1] Voir ci-dessus, p. 42. Dans le manuscrit, cette mélodie, commencée très nettement en *sol,* passe tout à coup par un changement de clef, sans raison apparente, en *ut*, et s'y maintient non moins nettement jusqu'à la fin. Remarquons que la première partie de la mélodie ne comporte pas une seule fois la note sensible, tandis que cette note figure plusieurs fois dans la seconde : cela étant, on ne saurait voir dans cette transposition qu'un artifice, probablement emprunté aux pratiques de la musique feinte, pour faire comprendre que la note placée au-dessous de la tonique doit être chantée un demi-ton, et non un ton plus bas. Nous avons donc cru pouvoir rétablir la fin de la mélodie dans le ton du commencement. Si cette interprétation ne devait pas être admise, il resterait toujours une mélodie formée de deux périodes majeures, l'une en *sol*, l'autre en *ut*.

MM. G. Paris et Gevaert, sur cent quarante-deux mélodies, cinquante-trois sont en majeur [1]. Nombre de mélodies populaires notées dans les recueils de chansons en parties du seizième siècle (bien qu'ici l'influence scolastique ôte trop souvent à la tonalité sa franchise et sa précision), plus encore celles dont se composent les recueils monodiques de Jacques Mangeant au commencement du dix-septième siècle et de Ballard au dix-huitième, témoignent de la prédominance constante de la tonalité moderne dans la mélodie populaire.

L'examen des chansons populaires conservées dans notre siècle nous conduira aux mêmes conclusions. Les mélodies dans le mode majeur y sont en grande majorité. La première partie de cet ouvrage en contient un bon nombre : afin de ne rien laisser dans le vague et de donner à cette étude toute la précision scientifique désirable, nous allons rechercher dans quelles proportions ces mélodies figurent dans les recueils provinciaux publiés dans ce siècle.

Basse Bretagne. — *Barzaz-Breiz :* sur 73 mélodies, 34 majeures; — *Bourgault-Ducoudray :* sur 30 mélodies, 8 majeures.

Pays basque. — *Lamazou :* sur 12 mélodies, 7 majeures; — *de la Villéhélio :* sur 10, 4 majeures; — *Vinson :* sur 23, 17 majeures.

Flandre. — *De Coussemaker :* sur 163 mélodies, 107 majeures; *Lootens et Feys :* sur 162, 113 majeures.

Normandie. — *J. Fleury :* sur 11 mélodies, 4 majeures; — *Recueil inédit communiqué par M. Augustin Bernard :* sur 47 mélodies, 31 majeures.

Haute Bretagne. — Sur 67 mélodies, que nous avons recueillies dans ce pays, 48 majeures.

Anjou. — *Recueil inédit communiqué par M. E. Cormeray :* sur 27 mélodies, 21 majeures.

Provinces de l'Ouest. — *Recueil Bujeaud :* sur 275 mélodies, 168 majeures.

Berry. — *Recueil inédit communiqué par Mme Viardot :* sur 19 mélodies, 6 majeures.

Morvan. — Sur 25 mélodies que nous avons recueillies dans ce pays, 14 majeures.

Lorraine. — *De Puymaigre :* sur 36 mélodies, 19 majeures; — *Jouve :* sur 33 mélodies, 24 majeures; — sur 7 recueillies par nous, 7 majeures.

Bresse. — Sur 149 mélodies recueillies par nous, 74 majeures.

Provence. — *Damase Arbaud :* sur 68 mélodies, 40 majeures.

Béarn. — *Rivarès :* sur 65 mélodies, 43 majeures; — *Lamazou :* sur 32 mélodies, 21 majeures.

[1] Voir, dans la première partie, les chansons : *Lourdault, lourdault, garde que tu feras* (p. 51); *En baisant ma mie* (p. 66); *Yo yo, compère, commère* (p. 128), etc.

ARMAGNAC. — *Bladé* : sur 34 mélodies, 20 majeures.

LANGUEDOC. — *Cénac-Moncaut* : sur 21 mélodies, 13 majeures.

Il résulte de cette statistique que la proportion des mélodies de mode majeur sur l'ensemble des mélodies populaires des provinces de France est de 843 sur 1389, c'est-à-dire près des deux tiers. Encore n'avons-nous pas fait figurer dans le relevé ci-dessus les mélodies majeures concluant sur un degré autre que la tonique (le cas est fréquent, on le verra plus loin), bien que le caractère du mode n'en soit nullement altéré.

On voit par là que le majeur est bien réellement le mode populaire français par excellence.

III

A côté du majeur, la tonalité moderne admet un autre mode, le mineur. L'examen du rôle de ce mode dans la mélodie populaire nous conduit dès l'abord à traiter une importante question, effleurée à propos du majeur, mais pour laquelle le caractère spécial du mode mineur va nous fournir de nouveaux éléments : la question de la note sensible.

La sensible est la caractéristique par excellence de la tonalité moderne. Tandis que chez les anciens, parmi les trois familles modales, lydienne, phrygienne et dorienne, une seule, et non la plus usitée (la lydienne, tonique *fa*), comporte une note placée un demi-ton au-dessous de la tonique ; que d'ailleurs il n'est pas prouvé que cette note ait eu, pour le sentiment antique, le caractère attractif qui lui est dévolu aujourd'hui ; dans la gamme moderne, au contraire, le besoin de la note sensible est tel qu'elle s'introduit dans un mode où elle semble n'avoir aucun rôle à jouer. En effet, la sensible, formant septième diminuée ou seconde augmentée avec le sixième degré de la gamme mineure, quarte diminuée ou quinte augmentée avec le troisième degré, ôte au mode ainsi formé son caractère strictement diatonique.

Qu'on n'objecte pas que la note sensible, au moins dans le mode mineur, est un produit de l'harmonie et ne ressort pas du style mélodique seul : ce qui a été dit plus haut de l'influence de l'harmonie sur la tonalité moderne trouve la même application pour le mineur que pour le majeur. La sensible existait dans les mélodies avec tierce et sixte mineures longtemps avant que l'harmonie en eût généralisé l'emploi. De même que, dans les mélodies profanes du moyen âge, elle était introduite dans le septième et le huitième ton par l'usage du

dièse, exprimé ou sous-entendu, de même elle était employée dans le premier et le deuxième ton, sinon dans les chants liturgiques, du moins dans les mélodies populaires ou les chants des trouvères et des troubadours; encore, pour les premiers, n'est-il pas prouvé qu'elle n'ait pas été parfois indûment introduite par l'instinct populaire : c'est très probablement à propos de ses progrès constants que les écrivains didactiques se plaignent de l'influence du *goût mondain,* dont l'action amollissante s'exerce jusque dans le chant religieux; question pendante depuis le moyen âge, et encore discutée au dix-neuvième siècle.

La vérité est qu'au moyen âge il était admis que, dans les fins de phrases, la note placée au-dessous de la tonique devait être élevée d'un demi-ton pour adoucir la dureté et donner à la mélodie un sens final. Le principe de la *subductio,* expliqué par Guido d'Arezzo (comme une chose d'ailleurs nullement nouvelle au onzième siècle), trouve ici son application la plus caractéristique[1]. Les règles de la musique feinte prévoyaient l'emploi de l'*ut* dièse dans le premier et le deuxième ton du plain-chant, comme du *fa* dièse dans le septième et le huitième. « Le demi-ton chromatique, dit un auteur du quinzième siècle, se fait par musique feinte quand du ton en musique plane on fait le demi-ton en musique feinte; de semblables demi-tons chromatiques se font par mouvement descendant quand *fa* ou *ut* naturels deviennent accidentellement *mi*[2] »; en d'autres termes, la musique feinte admet l'altération ascendante de *fa* et d'*ut* dans les septième et huitième, premier et deuxième tons, ces notes formant sensible en *sol* majeur et en *ré* mineur, comme *mi* forme sensible en *fa* majeur dans le cinquième et le sixième ton. Ajoutons que cette altération n'est jamais, ou presque jamais, exprimée par le dièse dans les manuscrits anciens, de même que ce signe est sous-entendu dans les compositions harmoniques des quinzième et seizième siècles, où il était cependant d'un fréquent emploi.

C'est d'après ces principes que l'on a pu légitimement, de nos jours, noter en mineur des mélodies du moyen âge conçues en dehors de toute préoccupation harmonique. Perne l'a fait pour les chansons du

[1] Voir notamment, dans l'édition du *Micrologus* ci-dessus indiquée, la note 4 de la page 59.

[2] *Regula musicæ planæ,* par le P. Bonaventure de Brescia (Venise, 1494), cité par Fétis dans ses articles sur *Le demi-ton dans le plain-chant.* Fétis ajoute à la citation : « pour éviter la relation de triton » ; mais il n'est aucunement question de cela dans la phrase de l'auteur du quinzième siècle; et d'ailleurs si, dans le septième ton, l'altération du *fa* peut éviter cette relation avec le *si,* l'altération de l'*ut* dans le premier ton n'évite absolument rien de semblable, l'*ut* naturel n'étant en relation de triton avec aucune note de la gamme. La musique feinte admet l'altération de l'*ut* pour former ce que nous appelons aujourd'hui la gamme mineure, rien de plus.

Châtelain de Coucy, Fétis pour les exemples de son quatrième volume de l'*Histoire de la musique,* M. Gevaert pour les *Chansons du quinzième siècle.* Même, pour ce dernier, la tradition orale vient affirmer la légitimité du procédé : dans la cent huitième chanson : *Hélas! je l'ai perdue,* la mélodie est notée dans le ton de *sol* avec *si* bémol à la clef; elle est donc en *sol* mineur (le second bémol n'étant jamais mis à la clef dans l'ancienne musique), et, bien que le manuscrit ne porte aucune indication relative à la pénultième note, *fa,* M. Gevaert n'a pas hésité à diéser cette note. Or, la mélodie *Hélas! je l'ai perdue* est restée dans la tradition populaire sous la forme du noël *Chantons, je vous en prie :* le *fa* dièse y a été scrupuleusement conservé. L'exemple est topique.

L'usage du mineur est des plus fréquents dans les chansons populaires recueillies de nos jours. Sans recourir à d'autres exemples que ceux donnés dans la première partie, nous citerons seulement, parmi les mélodies populaires de mode mineur, celles de la complainte de *la Fille perdue* (p. 13), de la Complainte basque notée à la page 29, et des chansons *Voilà six mois que c'était le printemps* (p. 100), *Là-haut sur ces montagnes* (p. 102), le *Briolage* berrichon (p. 158), la Chanson de noces bretonne (p. 204) et le Cantique breton (p. 266); sans compter plusieurs mélodies dans lesquelles le septième degré n'apparait pas une seule fois, mais où le caractère mineur est cependant très marqué, comme dans la chanson bretonne du *Vin des Gaulois* (p. 171), le chant des matelots flamands : *Ali alo* (p. 169), la chanson militaire : *Ma capote a trois boutons* (p. 181), la Chanson de noces gasconne (p. 205) et le Vocero corse (p. 214).

Le sentiment de la sensible est inhérent à certaines formules rythmiques brèves, qu'on rencontre assez fréquemment dans les mélodies de danse, et dont on retrouve le type jusque dans la première chanson du *Barzaz-Breiz, le Druide et l'Enfant,* que M. de la Villemarqué croit pouvoir faire remonter jusqu'au temps des druides :



Au reste, cette attraction par la tonique de la note placée un degré au-dessous est aussi exercée par la dominante : plusieurs chansons populaires en font foi. Citons par exemple le début d'une des versions les plus répandues de la *Maumariée,* déjà notée dans le recueil de Jacques Mangeant paru en 1615 et encore populaire, sous la même forme, dans plusieurs de nos provinces :



C'est un procédé exactement semblable à celui qui est usité dans la célèbre bourrée auvergnate :



et dans cette phrase du recueil gascon de M. Bladé :
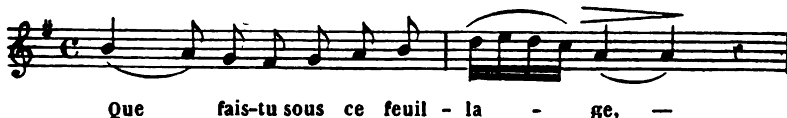
Le même recueil nous montre même l'influence attractive exercée par le second degré :

Sans doute ce n'est là qu'une broderie, mais dont la tonalité moderne pouvait seule donner l'idée, la tonalité antique ne concevant même pas les attractions les plus simples; quant à l'élévation de la sous-dominante, due au voisinage de la dominante, on sait que ce procédé est l'agent principal de la modulation à la dominante, encore un des phénomènes propres à la tonalité moderne, lequel s'accomplit fort bien, on le voit, en dehors de tout élément harmonique.

IV

Donc, le majeur et le mineur figurent en quantité notable dans le répertoire des mélodies populaires françaises. Mais ils ne sont pas les seuls : tous les autres modes, antiques et surtout grégoriens, y sont aussi plus ou moins représentés. Les modes privés de note sensible, c'est-à-dire l'hypophrygien ou septième ton et l'hypodorien ou premier ton avec *si* bémol (neuvième ton transposé), y comptent d'assez nombreux spécimens, le deuxième surtout. Au reste, rien n'est plus capricieux que le rôle de la sensible dans la mélodie populaire. Tantôt la mélodie est entièrement en majeur ou en mineur, avec le septième degré uniformément un demi-ton au-dessous de la tonique; tantôt cette note est un ton au-dessous de la tonique pendant la durée de la

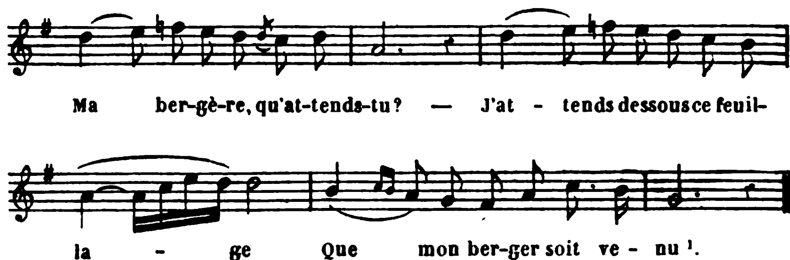
mélodie, sauf à la cadence finale, où elle est altérée par le dièse[1]; tantôt même, anomalie singulière, le septième degré, altéré et formant sensible dans le courant de la mélodie, redevient naturel sur la cadence finale, de manière à donner à la conclusion le caractère de l'ancienne tonalité[2]; tantôt encore la mélodie est composée seulement de quelques notes de la gamme sans que la septième y figure, de sorte que l'on ne saurait déterminer d'une manière certaine si elle est en majeur ou en hypophrygien, en mineur ou en hypodorien[3]. Enfin, cas assez fréquent et très intéressant au point de vue tonal, parfois dans une même mélodie renfermant le septième degré à deux octaves, cette note est diésée à l'octave inférieure et reste naturelle à l'octave supérieure; ce qui confirme l'importance du rôle des notes attractives indépendamment de toute considération harmonique, et prouve que le sentiment de la sensible existe mélodiquement, le septième degré, dans ces exemples, n'étant élevé d'un demi-ton que parce qu'il est sollicité par la tonique, tandis qu'en haut de l'échelle, quand au lieu de monter il revient sur un des degrés inférieurs, n'ayant plus le même rôle à jouer, il reste naturel. Cette mobilité de la septième note suivant sa fonction tonale est presque un des principes constitutifs du mode mineur, et la musique non populaire en donne couramment des exemples : bien que ceux-ci soient plus rares en majeur, on peut cependant en citer quelques-uns, soit parmi les mélodies du moyen âge, soit dans le répertoire des chansons populaires traditionnelles. Voici une pastourelle poitevine qui répond aux conditions énoncées :



[1] En mineur, voir *Barzaz-Breiz*, *le Faucon*, pl. IX; *le Paradis*, pl. XLIV; BUJEAUD, t. I, p. 262; GUILLON, p. 249; ROLLAND, t. I, p. 93. — En majeur, DE COUSSEMAKER, *Flandre*, n° 60, et l'exemple instrumental ci-après.

[2] Voir DE COUSSEMAKER, *Flandre*, n° 16; nous avons recueilli dans le Morvan un exemple de même nature. Celui que nous fournit le *Barzaz-Breiz* (*L'orpheline de Lannion*, pl. XXIV) est dû sans doute à une erreur de notation.

[3] En mineur, voir *Barzaz-Breiz*, pl. IV, XIII, XXVI, XXXIV, XL, XLIII; DE COUSSEMAKER, *Flandre*, n[os] 69, 73, 108; BUJEAUD, t. I, p. 35, 36, 48, 52, 66, 72, 137, 142, 254; t. II, p. 155, 160, 196, 326, 359; BLADÉ, *Armagnac*, n° 30. — En majeur, *Barzaz-Breiz*, pl. III, X, XIII, XVI, XIX, XXXVI, XXXVII, XXXVIII, XXXIX, XLI, XLII; BUJEAUD, t. I, p. 37, 40, 50, 53, 55, 57, 63, 68, 83, 84, 88, 92, 140, 151, 160, 197, 198, 202, 297, 306, 309, 312; t. II, p. 18, 52, 131, 166, 288; BLADÉ, n[os] 1, 4, 5, 9, 13, 16, 20, 22, 24, 31, 32. — Beaucoup de mélodies anciennes sont dans le même cas. Voir par exemple ci-dessus, p. 81, *Petite Camusette*, du quinzième siècle (en mineur), et plus loin (2[e] chap. de la 3[e] partie), *L'autrier per la matinée* du roi de Navarre (treizième siècle), en majeur. Notons que, pour les mélodies comportant la tierce majeure, mais dont l'échelle est incomplète, le sentiment du majeur est presque toujours absolu.



Voici, d'autre part, un fragment de mélodie instrumentale, — un air pour la vielle recueilli en Bresse, — qui peut servir d'exemple du cas où, à la même octave, le septième degré est un ton au-dessous de la tonique jusqu'à la cadence finale, où il devient note sensible : ce thème commence ainsi en huitième ton ou hypophrygien et s'achève en majeur.

Moderato.



Revenons aux modes diatoniques privés de sensible.

L'hypodorien, premier et deuxième ton avec *si* bémol (neuvième et dixième ton transposés), est un de ceux qui ont laissé les traces les plus profondes dans la mélodie populaire. Il ne diffère du mineur que par l'absence de note sensible, ou, si l'on aime mieux, par l'emploi du septième degré naturel; or, on sait qu'en mineur ce degré n'est, d'ordinaire, élevé d'un demi-ton que lorsqu'il est en rapport immédiat avec la tonique : si, au contraire, dans ce dernier cas, le septième degré reste naturel, la mélodie est hypodorienne.

On trouve de nombreux exemples de ce mode, l'un de ceux qui ont fourni le plus au répertoire du chant liturgique, dans les chansons profanes, tant celles que les manuscrits ou les recueils anciens nous ont conservées que celles qui sont restées dans la tradition populaire. Sans sortir des éléments étudiés dans ce travail, nous citerons, parmi les mélodies hypodoriennes notées dans la première partie, les chan-

[1] Bujeaud, t. I, p. 212. Voir même vol., p. 276. Cf. J. Fleury, *Basse Normandie*, p. 282. Pour les mélodies du moyen âge, on ne peut pas citer d'exemple plus caractéristique que *Sire Garin* (voir ci-dessus, p. 44), où le dièse est figuré au début devant le *fa* de l'octave inférieure, tandis qu'il est naturel à l'octave supérieure pendant le développement de la mélodie. Comme exemples du même cas dans le mode mineur, nous citerons : Bujeaud, t. II, p. 206; Rolland, t. I, p. 137; Lamazou, *Pyrénées*, p. 80; Quellien, *Mission en basse Bretagne*, n° 18.

sons du quinzième siècle : *L'autrier m'aloie esbanoyant, Je suis trop jeunette* et *Della la rivière* (p. 52, 65 et 131); les suivantes, du seizième : *Jouissance vous donnerai* (p. 113 et 114), *Nous étions trois compagnons* (p. 174) et *Faulte d'argent* (p. 233), ainsi que l'air de *la Cassandre*, resté dans la tradition populaire par la chanson *Vive Henri IV!* (p. 277 et suiv.); la ronde du dix-huitième siècle, encore populaire : *On veut me donner un cloître* (p. 130); enfin, comme mélodies recueillies à notre époque, la chanson bretonne des *Miroirs d'argent* (p. 96), le couplet angoumois : *Celui que mon cœur aime tant* (p. 103) et la chanson de marins normands : *Hourrah! les fill' à quat' deniers* (p. 168).

Le premier ton du plain-chant (gamme de *ré*)[1] est d'un emploi plus fréquent encore dans la mélodie populaire française. Ce mode était inconnu de l'antiquité[2]. D'où vient-il? M. Gevaert le croit de formation secondaire, et créé au moyen âge. Nous le considérerions plutôt comme un apport des races nouvelles dont l'influence s'exerça sur toutes choses en contradiction avec celle de l'antiquité; en tout cas, c'est un des tons favoris du moyen âge tant au point de vue sacré qu'au point de vue profane : il semble se rapprocher plus du sentiment moderne que l'austère, l'implacable hypodorien. On y peut étudier une singulière application de ces phénomènes attractifs dont l'existence dans la mélodie pure a été démontrée par le caractère et l'emploi de la sensible. Nous savons que parfois, surtout en mineur, le septième degré de la gamme, placé à la partie supérieure de l'échelle et non attiré par la tonique, reste naturel : or, il se produit ce phénomène singulier que cette note prend elle-même un caractère attractif en vertu duquel le sixième degré, élevé d'un demi-ton, joue par rapport à elle le rôle de sensible. Le premier ton est ainsi constitué par l'altération ascendante du sixième degré dans le mode hypodorien.

Les mélodies populaires en premier ton sont assez nombreuses et généralement pleines de caractère. Le sixième degré y est aussi mobile qu'une sensible, et il est rare que dans les mélodies même les plus pures il ne soit pas altéré au passage par quelque bémol accidentel : mais les notes naturelles restantes y sont présentées généralement de façon à conserver tout le caractère *modal*. Il y a des familles entières de mélodies similaires en premier ton, dont la forme et le sentiment sont des plus remarquables; par exemple, les chansons des *Rossignolets*,

[1] En réalité, dans la pratique du chant grégorien, le premier ton admet indifféremment pour le 6e degré (*si*) le bémol ou le bécarre; mais, pour simplifier la nomenclature, nous appellerons *premier ton* le mode correspondant à la gamme naturelle de *ré*, et *hypodorien* le mode correspondant à la même gamme avec *si* bémol, ou gamme naturelle de *la*.

[2] L'antiquité connaissait le *locrien*, mode de *ré* basé sur la dominante, mais ce mode paraît avoir été d'un emploi très restreint; il n'en est presque jamais question dans les traités de musique antique.

dont quelques-unes ont été signalées au chapitre des chansons d'amour[1], et dont voici un nouvel échantillon très caractéristique du premier ton :



Ros-si-gno-let du bois jo - li, Toi qui chant'le jour et la nuit.

Nombre de vieilles complaintes populaires appartiennent à ce mode, dont l'expression a quelque chose de plaintif et en même temps de doux; il faut citer en premier lieu le chanson narrative française par excellence, celle de *Jean Renaud*[2] : son type mélodique se retrouve dans un grand nombre d'autres chansons restées dans la tradition ou conservées par les documents[3]. Le premier ton s'accorde à merveille avec le sentiment le plus rustique. Parmi les mélodies que nous avons recueillies en Bresse, nous n'en avons pas trouvé moins de trente-deux sur cent quarante-neuf dans ce mode-là; plusieurs sont des chansons de laboureurs, d'autres des *ébaudes*, sortes de sérénades dont l'usage paraît remonter aux plus anciennes traditions populaires du pays.

L'ensemble de ces trois modes, mineur, hypodorien et premier ton, forme ce que l'on peut appeler la « famille mineure », d'un si grand usage dans la mélodie populaire. Pour en faire plus clairement ressortir l'importance, nous répéterons pour ces trois modes la statistique commencée pour le majeur.

Dans les mélodies tirées des recueils anciens, indépendamment de l'insuffisance de précision de la notation, ces trois modes semblent se confondre, se pénétrer entre eux d'une façon si intime que nous n'essayerons même pas de les distinguer dans notre nomenclature. Nous trouverons les résultats suivants :

CHANSONS DU CHATELAIN DE COUCY. Sur vingt-deux mélodies, treize appartiennent à la « famille mineure ».

CHANSONS DU ROI DE NAVARRE. Trois sur neuf.

CHANSONS ET JEUX-PARTIS D'ADAM DE LA HALLE. Dix sur cinquante et un.

JEU DE ROBIN ET DE MARION. Quatre sur seize (l'une avec conclusion sur la dominante).

CHANSONS DU QUINZIÈME SIÈCLE (PARIS-GEVAERT). Soixante-dix sur cent quarante-deux.

[1] Voir ci-dessus, p. 73 et 99.
[2] Voir ci-dessus, p. 14.
[3] Voir plus loin divers exemples de ce type mélodique notés dans la dernière division du chapitre consacré aux *Origines et transformations de la chanson populaire.*

La distinction entre les trois modes de la famille mineure peut se faire plus sûrement avec les chansons recueillies de nos jours. Nous trouvons ainsi :

En Basse Bretagne. — *Barzaz-Breiz* : 21 mineurs[1], 6 hypodoriens, 1 premier ton, soit 28 sur 73; — *Bourgault-Ducoudray* : 6 min., 2 hypod., 8 premiers tons[2] : 16 sur 30.

Pays basque. — Vinson, *la Villéhélio,* 3 min., 2 indécises entre le premier ton, l'hypodorien et le mineur : 5 sur 10; — *Lamazou,* 4 min. sur 12.

Flandre. — *De Coussemaker,* 20 min., 24 hypod., 1 premier ton : 45 sur 163; — *Lootens et Feys,* 16 min., 11 hypod., 0 premier ton : 27 sur 162.

Normandie. — *Fleury,* 3 min., 1 hypod., 1 premier ton : 5 sur 11. — *Recueil Bernard :* 2 min., 7 hypod., 2 premiers tons : 11 sur 47.

Haute Bretagne. — *Recueil inédit :* 7 min., 1 hypod., 3 premiers tons : 11 sur 67.

Anjou. — *Recueil Cormeray :* 3 min., 1 hypod., 0 premier ton : 4 sur 27.

Provinces de l'Ouest. — *Bujeaud,* 32 min., 21 hypod., 9 premiers tons : 62 sur 275.

Berry. — *Recueil Viardot :* 10 min. sur 19. Ni hypodorien ni premier ton.

Morvan. — *Recueil inédit :* 1 min., 4 hypod., 2 premiers tons : 7 sur 25.

Lorraine. — *De Puymaigre :* 9 min., 3 hypod., 1 premier ton : 13 sur 36; — *Jouve :* 6 min., 1 hypod., 0 premier ton : 7 sur 33; — sur 7 recueillies par nous, aucune n'appartient aux modes mineurs.

Bresse. — *Recueil inédit :* 11 min., 22 hypod., 32 premiers tons : 65 sur 149.

Provence. — *Damase Arbaud* : 13 min., 9 hypod., 1 premier ton : 23 sur 68.

Béarn. — *Rivarès :* 16 min., 1 hypod., 1 premier ton : 18 sur 65; — *Lamazou :* 7 min., 2 hypod., 0 premier ton : 9 sur 32.

Armagnac. — *Bladé* : 2 min., 1 hypod., 0 premier ton : 3 sur 34.

Languedoc. — *Cénac-Moncaut* : 5 min. sur 21. Ni hypodorien ni premier ton.

[1] Nous considérons comme mineures les mélodies dans lesquelles le 7e degré est diésé, ne fût-ce que sur la cadence finale, et celles dans lesquelles ce degré ne figure pas une seule fois. Quand, le 7e degré étant naturel, le 6e est alternativement majeur et mineur, nous classons généralement la mélodie dans le premier ton, à moins que la sixte majeure ne soit évidemment accidentelle, auquel cas nous l'attribuons à l'hypodorien.

[2] Nous comptons comme *premiers tons* deux de ces mélodies que l'auteur du recueil interprète différemment : nous dirons plus tard pourquoi. L'une des mélodies notées en hypodorien, *le Paradis*, est en mineur dans le *Barzaz-Breiz*.

La proportion est sensiblement moindre que pour le majeur. Cependant, si l'on additionnait les mélodies de la famille mineure avec celles de mode majeur dont le relevé a été fait plus haut, on verrait que ces mélodies réunies ne seraient pas loin de former la totalité du répertoire populaire, et qu'il ne reste plus grand'chose pour les modes que nous avons encore à étudier : derniers modes diatoniques de l'antiquité et du moyen âge, et modes dont la terminaison se fait sur des notes autres que la tonique.

V

Les chants religieux du moyen âge fournissent de nombreux exemples de mélodies très pures dans le mode hypophrygien, septième et huitième ton (gamme de *sol*). Bien que ce mode ne diffère pas plus du majeur que l'hypodorien du mineur, il est peu resté dans la tradition populaire. Les chansons flamandes nous en ont gardé quelques exemples, dont un très petit nombre parfaitement purs[1]; dans Bujeaud, sur quatre mélodies qui en donnent par moments l'impression[2], aucune n'appartient au mode avec une netteté absolue. Nous avons déjà cité une mélodie flamande[3] où le septième degré est alternativement majeur et mineur, ce qui forme une gamme composite tenant à la fois du majeur et de l'hypophrygien. Nous pouvons signaler encore une chanson des Ardennes[4] et un cantique provençal[5] dont le septième degré est mineur; mais il ne paraît qu'à l'aigu et ne fait réellement pas perdre aux mélodies leur caractère majeur.

Par cette pénurie de documents, nous signalerons une petite formule mélodique qui se chante dans un conte populaire de la haute Bresse : *Les roseaux qui chantent*[6]; elle n'est pas sans caractère, mais elle se compose de si peu de notes qu'il n'est guère possible d'en déterminer le mode avec une parfaite certitude : si l'on considère la finale comme tonique, elle est hypophrygienne; si, ce qui est peut-être plus con-

[1] Lootens et Feys, nos 44 et 45.
[2] Tome I, p. 210, 212, 276; t. II, p. 284.
[3] De Coussemaker, n° 60.
[4] Rolland, *Chants populaires*, t. I, p. 203.
[5] Damase Arbaud, t. I, p. 79.
[6] *Revue des traditions populaires*, t. II, p. 366. On trouvera cette mélodie notée plus loin, au commencement de la troisième division du chapitre IV de la troisième partie.

forme au sentiment de la mélopée, on devait regarder la note finale du premier vers comme tonique, elle serait hypolydienne.

Dans le *Barzaz-Breiz* il n'y a pas un seul spécimen d'hypophrygien.
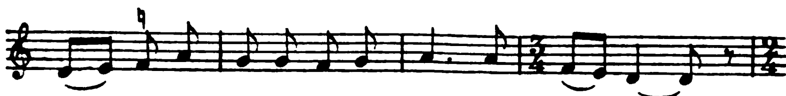
Dans ses *Trente mélodies bretonnes,* M. Bourgaut-Ducoudray donne trois exemples de ce mode[1], choisis sans doute avec un soin jaloux parmi un grand nombre de matériaux, la préoccupation dominante de l'éminent professeur étant, on le sait, de rechercher dans le fonds populaire des preuves de la survivance des modes antiques : encore, sur ces trois exemples, y en a-t-il deux que nous ne saurions reconnaître pour des hypophrygiens authentiques, mais que nous rangeons sans hésitation dans la classe des majeurs terminés sur la dominante, ce qui est très différent : dans *La prière des Arzonnais* et *Le soleil monte,* la note importante, la véritable tonique est la note placée une quarte au-dessus de la finale.

Parmi les mélodies que nous avons recueillies en Bresse, quelques-unes appartiennent au mode hypophrygien. Elles ont en général un accent très rustique; la chanson du bouvier notée dans la première partie[2], bien que d'une tonalité un peu vague, s'y rattache de près; d'autres chansons de laboureur, une chanson de noce, même des airs de danse lui appartiennent plus complètement. Nous avons cité plus haut un fragment de mélodie instrumentale où le septième degré, d'un ton plus bas que la tonique au début de la mélodie, était élevé d'un demi-ton sur la cadence finale; voici un couplet d'une pastourelle bressane dans lequel la modalité hypophrygienne reste caractérisée d'un bout à l'autre.

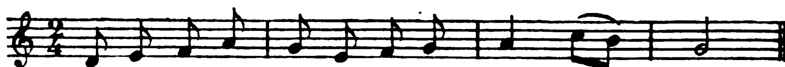
Moderato.
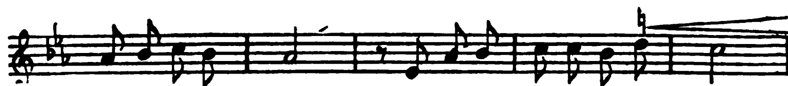






[1] *Le semeur, La prière des Arzonnais* et *Le soleil monte.*
[2] Voir ci-dessus, p. 159.
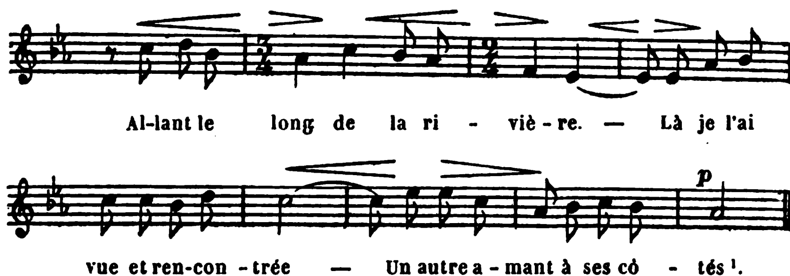


Il ne reste plus à étudier, parmi les modes diatoniques basés sur la tonique, que l'hypolydien, cinquième et sixième ton du plain-chant (gamme de *fa*). Comme on ne saurait faire rentrer dans cette série des mélodies majeures dont le quatrième degré est accidentellement altéré pour former cadence à la dominante, ce qui, par l'application des lois d'attraction, loin de rappeler un mode antique, est au contraire absolument moderne, nous en sommes réduit à confesser notre indigence : l'hypolydien est en effet presque complètement inconnu de la mélodie française. M. Gevaert n'en a trouvé aucun exemple à citer, ni dans la liturgie, ni dans le répertoire populaire : il n'a pu donner comme type de ce mode qu'un air suédois dont il semble considérer l'existence comme un phénomène isolé[1]. Plus heureux, nous pouvons signaler une mélodie saintongeoise, tirée du recueil de Bujeaud, dont l'accent est très plaintif et très rustique; en outre, dans le grand recueil de chansons populaires du Nivernais que prépare depuis longtemps M. Achille Millien, ce mode se rencontre assez fréquemment, à ce que nous assure M. Pénavaire, qui a été chargé de la partie musicale de cette publication. Nous aurions voulu en donner un échantillon; n'ayant pu obtenir en temps utile communication de la volumineuse collection de M. Millien, force nous est de nous contenter de l'exemple tiré de Bujeaud; le voici :

Melancolico dolce.





[1] Il nous est impossible de considérer comme un « *hypolydien* avec terminaison sur la médiante (variété *syntono-lydienne*), suivi d'un changement de mode et terminaison sur une tonique *hypodorienne* », la quatrième mélodie du recueil de M. Bourgault-Ducoudray, *Adieux à la jeunesse:* cette mélodie est un premier ton des mieux caractérisés (gamme de *ré* avec le *si* alternativement bémol et naturel). — Voir ci-dessus ce que nous avons dit du caractère modal de la mélodie du conte populaire : *Les roseaux qui chantent*, qui tient à la fois de l'hypophrygien et de l'hypolydien.



Ces deux modes, l'hypophrygien et l'hypolydien, forment la « famille majeure », en opposition avec la « famille mineure » déjà étudiée. Mais si, dans cette dernière, l'hypodorien et le 1er ton jouent un rôle à peu près égal à celui du mineur proprement dit, il n'en est pas de même de la « famille majeure », où le majeur moderne accapare à lui seul presque toute l'attention, relégant à l'écart les modes antiques correspondants; de telle sorte que ceux-ci pourraient sans grand inconvénient être considérés comme négligeables.

VI

L'antiquité reconnaissait pour modes différents des modes basés sur une même gamme suivant qu'ils avaient pour finale la tonique, la dominante ou même la médiante. La chanson populaire française connaît aussi des mélodies se terminant sur d'autres notes que la tonique. Nous avons vu souvent, ne fût-ce que dans les exemples de la première partie, des chansons se développant d'un bout à l'autre, d'une seule haleine, sans que l'on puisse d'abord se rendre compte de la division des couplets, tant ils se pénètrent entre eux, puis enfin s'arrêtant sur un degré autre que la tonique, laissant en quelque sorte la mélodie en suspens et donnant à la conclusion un caractère vague qui, parfois, n'est pas sans charme.
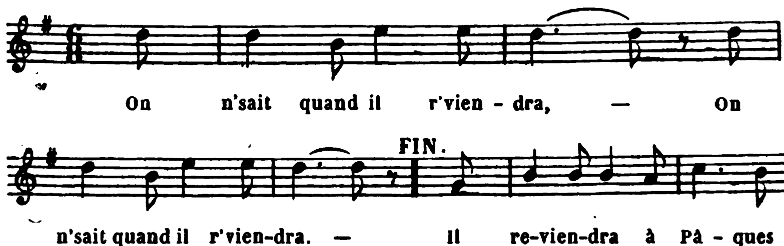
Y a-t-il lieu d'assimiler ces mélodies aux chants antiques appartenant aux modes non basés sur la tonique? D'une façon générale, nous ne le croyons pas.

Et d'abord, pour que les anciens aient établi entre ces modes des distinctions si tranchées, il faut que, dans la pratique, ils aient eu en

[1] BUJEAUD, *Provinces de l'Ouest*, t. I, p. 233.
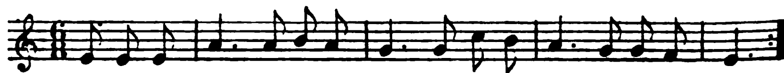
vue autre chose qu'une simple différence dans les cadences finales. Chez nous, qu'une mélodie conclue sur une autre note que la tonique, cela peut donner un caractère particulier à la fin de la phrase, mais non à l'ensemble de la mélodie : chez les anciens il en était autrement; la finale était évidemment mise en relief dès les premières notes. La lecture des deux seules mélodies doriennes que l'antiquité nous ait laissées suffira à nous édifier à cet égard : dans l'une comme dans l'autre, le *mi*, dès le début, attire à lui toute l'attention.

En second lieu, le plus grand nombre des mélodies populaires concluant sur la dominante appartiennent, par leur tonique, à la tonalité moderne. Qu'une mélodie en majeur s'arrête sur la dominante, cela ne lui fait perdre en rien son caractère modal. La chanson de *Malbrough*, une vraie chanson populaire, est ainsi faite que chaque couplet de la mélodie s'enchaîne au suivant par la dominante servant de finale :



Jugerait-on, par hasard, opportun d'affubler d'un nom grec le mode de *Malbrough s'en va-t-en guerre ?*... Au reste, aucun nom ne conviendrait : moins encore que le simple majeur le majeur concluant sur la dominante n'a d'analogue dans le système modal antique; il faut surtout bien se garder de le confondre avec l'hypophrygien, dont la gamme est la même, mais avec une autre tonique et une autre dominante.

De même pour la « famille mineure » : il ne suffit pas qu'une mélodie de cette famille conclue sur la dominante pour que nous nous croyions autorisé à la qualifier de dorienne. Voici, pour exemple de ce cas, une version lorraine de la chanson de *Jean Renaud :*



Ce n'est là qu'un débris d'un type mélodique appartenant au premier ton du plain-chant, avec le sixième degré alternativement majeur et

[1] DE PUYMAIGRE, *Pays messin*, n° 1 des planches.

mineur[1]. N'en a-t-il pas conservé le caractère, malgré sa terminaison? Et la tonique, pour ne pas servir de finale, en joue-t-elle un rôle moins important?

Le phrygien est peut-être le seul mode de ce genre dont on puisse trouver des vestiges. Ici encore, il ne faut pas confondre le phrygien, mode de *sol* concluant sur la dominante *ré*, avec le premier ton du plain-chant, *ré* tonique[2]. La mélodie flamande d'*Halewyn* est le meilleur échantillon populaire du phrygien que nous connaissions : elle a été notée dans la première partie, où nous renvoyons[3]. Le *Barzaz-Breiz* renferme deux mélodies[4] qui, après avoir commencé en majeur, s'achèvent sur la dominante après un développement au cours duquel le septième degré est constamment un ton au-dessous de la tonique; mais, bien qu'elles aient ainsi les caractères requis du phrygien antique, les transitions y sont trop brusques pour que l'on puisse reconnaître l'unité totale qui fait tout le caractère d'un mode. Ce sont plutôt des mélodies modulantes.

La tradition populaire nous fournit encore moins d'exemples de lydien que d'hypolydien, c'est-à-dire point du tout.

Quelques mélodies populaires en majeur s'arrêtent sur la médiante; cela est, la plupart du temps, le fait de l'enchaînement des couplets, comme dans l'exemple que nous a fourni la chanson de *Malbrough*. Voici cependant une mélodie provençale où le sentiment de conclusion sur le troisième degré est mieux accusé :

Lou pre - mier jour de Mai, La ri lai, Lou

pre - mier jour de Mai, Ai fa'n bou - quet à

ma mio, Lan la tur la li - ra li - ra[5].

[1] Voir ci-dessus, p. 14.

[2] C'est ce qu'a fait M. Bourgault-Ducoudray pour la chanson de la page 90 de son recueil breton; la finale y joue parfaitement le rôle de tonique, le sentiment en est encore accentué par le mouvement de la dominante à la tonique des deux dernières mesures.

[3] Voir ci-dessus, p. 33.

[4] *Alain le Renard*, pl. VIII, et *Le rossignol*, pl. XII.

[5] Damase Arbaud, t. II, p. 139. Cf. Bujeaud, t. I. p. 147; de Puymaigre, t. II, pl. 2; Cénac-Moncaut, p. 335; Rolland, t. I, p. 59.

D'autres concluent sur le second degré appelant harmoniquement l'accord de dominante. Le cas est assez fréquent dans les mélodies du moyen âge; en voici un exemple tiré du *Jeu de Robin et de Marion :*

Ro - bin, par l'â-me ten pè - re, Sés tu
O - ïl par l'â-me men mè - re, Res - gar-

bien al - ler du piet? A - vant et ar - riè - re
de comme il me sied.

D.C.

bel - le, A - vant et ar-riè - re[1].

Certaines mélodies profanes de la même époque, écrites dans le premier ton et conséquemment terminées sur *ré*, sont par le fait en *ut* majeur avec conclusion sur le second degré. On en trouvera un exemple dans la troisième partie[2]. Les quinzième et seizième siècles en fournissent aussi un certain nombre[3]. La célèbre brunette du dix-huitième : *Margoton va-t-à l'iau*, est, dans les éditions du temps, notée en *sol* mineur avec conclusion sur le second degré *la*[4]. Enfin, beaucoup de rondes à danser, et même d'autres chansons recueillies dans les temps modernes, se présentent de même sous forme de couplets terminés sur le second degré, se pénétrant ainsi et s'enchaînant d'eux-mêmes sans interruption[5].

Enfin, phénomène moins explicable, et cependant assez fréquent (il n'a cependant pas encore été constaté, que nous sachions), il est encore certaines mélodies populaires qui s'achèvent sur le quatrième

[1] DE COUSSEMAKER, *Adam de la Halle*, p. 365 et suiv.

[2] Voir, dans le chapitre II, la *romance* du douzième siècle, *Bele Yolans*.

[3] Plusieurs mélodies du *Recueil de Voix-de-ville*, de Jehan CHARDAVOINE, s'enchaînent ainsi de couplet en couplet sans qu'il soit toujours facile d'y trouver une cadence quelque peu nette, sur quelque degré que ce soit. Parmi celles où cette cadence se fait le plus nettement sur le second degré, citons les numéros 4, 50, 67 et 93.

[4] *Brunettes*, t. III, p. 296.

[5] La plupart des chansons de danse du recueil de M. BLADÉ (*Armagnac*) concluent soit sur la dominante, soit sur le second degré; parmi ces derniers, voir les numéros 11, 14, 18, 21, 27, 34. Cf. BOURGAULT-DUCOUDRAY, p. 110; BUJEAUD, t. I, p. 187 et 244; ROLLAND, t. I, p. 27 et 201.

degré du ton fondamental, concluant par une sorte de modulation à la sous-dominante. On pourrait, en vérité, former un mode nouveau avec les mélodies ainsi conçues : nous voilà, par elles, bien éloignés des pratiques de la tonalité antique. Le moyen âge nous en fournit déjà des exemples : la chanson si populaire de la *Péronnelle*[1] en est un; le manuscrit de Bayeux nous en donne un autre avec la chanson *La belle se siet au pied de la tour*[2], et l'on peut citer encore plusieurs mélodies du recueil Paris-Gevaert[3]. Parmi les modernes, il nous suffira d'en signaler une : l'exquise mélodie basque, *L'oiseau dans sa cage*, notée dans le chapitre des chansons d'amour[4], commencée en *mi* mineur, s'achève, par une cadence originale autant qu'expressive, sur la sous-dominante *la*.

VII

L'unité tonale est presque toujours observée dans les mélodies populaires, trop peu développées pour admettre la modulation. Cependant il en est parfois qui, par leur constitution même, semblent appartenir à deux tons à la fois, majeur et relatif mineur, ou réciproquement. Le cas n'est pas rare pour les mélodies hypodoriennes, où, par l'absence de note sensible, les sept notes de la gamme sont identiques avec celles de la gamme-majeure relative; presque toujours elles ont quelques coins donnant l'impression de ce relatif; parfois même les cadences se succèdent dans chaque ton, formant ainsi une alternance de périodes majeures et mineures s'enchainant de telle sorte qu'il est presque impossible de déterminer avec assurance le ton de la mélodie. Ce phénomène de *bitonalité* s'observe surtout dans les mélodies anciennes : nombre de pièces du quinzième siècle du recueil Paris-Gevaert en témoignent[5]. L'air *Vive Henri IV*, qui, sur le vers : *De boire et de battre*, module manifestement de l'hypodorien au relatif majeur, en est un autre exemple. La tradition populaire en fournit bien d'autres. En voici un que nous avons recueilli en Bresse, dans lequel les cadences

[1] Voir ci-dessus, p.12.
[2] Manuscrit de la Bibliothèque nationale, français, n° 9346, fol. 92-93.
[3] *Chansons du quinzième siècle*, n[os] 13, 87, 90.
[4] Voir ci-dessus, p.106.
[5] Pour nous en tenir aux cinquante premières, nous citerons seulement les mélodies 3, 4, 16, 20, 28, 29, 31, 37, 43, 47, 49.

se font alternativement dans les deux tons relatifs, conformément aux observations ci-dessus :

Z'ai dro-mi la mâ-te- - ni - a A l'ombra d'on bois - son-

D.C.

net, — A l'ombra d'on bois - son - net [1].

On trouve aussi, surtout dans le mode majeur, des exemples des mélodies qui, commencées dans un ton, modulent à la dominante, se développent de nouveau et s'achèvent dans ce ton : la suite des couplets se trouve ainsi formée d'une succession de phrases s'enchaînant de la tonique à la dominante; c'est un peu la même impression que dans les mélodies concluant sur la dominante, mais plus accusée. La chanson *La boulangère a des écus* en fournit un exemple connu de tous; on peut citer encore la chanson à danser *En revenant de Versailles*[2]; quant aux recueils modernes, nous ne voyons guère, pour y renvoyer, que celui de de Coussemaker, où l'on trouvera, dans ce genre, la chanson des *Douze mois de l'année*[3] répandue dans un grand nombre de nos provinces; nous-même avons recueilli, de la tradition populaire, quelques exemples du même cas. Voir aussi, dans un des plus récents numéros de la *Revue des traditions populaires*, une chanson de l'Anjou : *La fille éveillée*[4].

Parfois, la mélodie populaire étant composée de plusieurs périodes nettement séparées, mais de même ton, l'une de ces périodes conclut par une véritable *demi-cadence* sur la dominante (ou une note appelant harmoniquement l'accord de dominante), comme dans certains thèmes variés instrumentaux des maitres classiques; mais le cas n'est pas général; on le remarque plutôt dans les provinces où le chant populaire, considéré comme un art, se renouvelle sous l'influence moderne : on peut l'étudier notamment dans les recueils de chansons flamandes de de Coussemaker et Lootens et Feys, où les exemples abondent[5]. On

[1] Voir encore DE COUSSEMAKER, *Flamands de France*, n[os] 14 et 52; LOOTENS et FEYS, *Flandre*, n[os] 30, 32, 33, 88; BUJEAUD, t. I, p. 90; Damase ARBAUD, t. I, p. 105; BLADÉ (*Armagnac*), n° 23; ROLLAND, t. I, p. 9.

[2] *Chansons à danser* à la suite des *Brunettes*, BALLARD, 1704, t. II, p. 292.

[3] DE COUSSEMAKER, *Flamands de France*, p. 133.

[4] *Revue des traditions populaires*, t. IV, p. 103 (février 1889).

[5] DE COUSSEMAKER, n[os] 23, 41, 74; LOOTENS et FEYS, n[os] 4, 6, 9, 22, etc. Voir aussi WECKERLIN, *Alsace*, t. I, p. 316; t. II, p. 85, 142, 182.

y trouvera même des modèles d'enchevêtrements de tons beaucoup plus compliqués, mais où l'on ne saurait voir l'œuvre du génie du peuple[1]. Le chant populaire est très libre dans son developpement et ses cadences, mais il ne connait pas les ressources de modulations que la pratique de l'harmonie a introduites dans la musique savante.

On peut encore poser presque en principe que l'élément chromatique lui est inconnu. Nous ne considérons pas comme tel l'altération accidentelle des degrés les plus mobiles de la gamme, le sixième et le septième, qui, dans les modes mineurs, varient à tout moment. L'altération du troisième degré, faisant passer la mélodie du majeur au mineur, ou réciproquement, a un caractère expressif plus accusé et modifie davantage le sens tonal; mais elle est d'un usage extrêmement rare. En voici trois exemples, pris à des sources très différentes, mais que nous n'en donnons pas moins pour des anomalies :

FRAGMENT D'UNE CHANSON DU QUINZIÈME SIÈCLE.

Mon pè - re et — ma mè - re,

Sy mont ma - ri - é - - - - - e[2].

FRAGMENT D'UNE CHANSON BRETONNE.

Pas - kou-hir ar c'he - me - ner...

Ai! aou ta! ai! aou ta! Ai! aou ta! ai! aou ta[3]!

[1] Voir par exemple, dans DE COUSSEMAKER, les nos 18 et 59.
[2] *Chansons du quinzième siècle*, n° 5.
[3] *Barzaz-Breiz*, n° 5.

FRAGMENT D'UNE MÉLODIE BASQUE.

Ya - no Ma - ri - o s'en ey ba - cha - do [1].

Pour ces altérations plus passagères dont quelques recueils nous donnent des exemples [2], il n'y faut voir qu'un caprice de chanteur fantaisiste, ou tout simplement une intonation fausse ou une notation inexacte. Pour nous, nous n'avons jamais rien entendu de pareil.

VIII

Dernière question : celle du quart de ton. Certains auteurs assurent qu'il est en usage dans la chanson populaire. George Sand, décrivant la manière d'être des chants de laboureurs du Berry, dit que la note finale, longuement tenue et tremblée, « monte d'un quart de ton en faussant systématiquement [3] ». Madame Viardot nous confirme cette particularité. L'auteur d'un recueil de chansons basques indique par des signes spéciaux, dans la notation des mélodies, les altérations de quart de ton subies par certaines notes, sans d'ailleurs donner aucune explication à cet égard [4]. D'autres, sans tenir absolument pour le quart de ton, reconnaissent l'existence d'intervalles plus petits que le demi-ton. Parlant d'une chanson française du Canada, M. Gagnon écrit : « Il me semble que le chanteur ne faisait pas la note *fa* tout à fait

[1] LAMAZOU, *Chants pyrénéens*, p. 68. Voir encore BUJEAUD, t. I, p. 164; Damase ARBAUD, t. I, p. 209; SALLABERRY, *Chansons basques*, p. 108 et 229; VINSON, *Pays basque*, p. 120.

[2] Par exemple :

Dins Pa - ris l'y a u - no vie - lho.

Damase ARBAUD, II, 148. Cf. une mélodie bretonne publiée dans la *Revue des traditions populaires*, III, 342.

[3] *La Mare au diable*.

[4] Mme DE LA VILLÉHÉLIO, *Souvenir des Pyrénées*, p. 5, 12.

naturelle (en *sol* mineur), mais il ne faisait certainement pas le *fa* dièse non plus, etc.[1]. »

Écartons d'abord le premier cas. Qu'à la fin d'une longue tenue le son monte légèrement, cela peut n'être que l'effet d'une tendance naturelle à la voix : même, dût-on considérer cette altération comme réellement systématique, on ne saurait lui attribuer un véritable sens tonal, une fonction constitutive dans la gamme : ce ne serait toujours qu'une simple fantaisie de chanteur, une espèce d'ornement d'un caractère particulier. Pour le second cas, un Basque fort compétent nous a expliqué qu'on chantait faux dans son pays comme dans beaucoup d'autres, et que là était peut-être l'explication des quarts de ton placés parfois, dans le recueil mentionné, sur les notes qui semblent les plus rétives aux accidents de cette sorte.

Le troisième cas est plus sérieux. Nous en avons plus d'une fois trouvé des exemples soit en Bresse, soit en Bretagne, et ces exemples étaient conformes à celui que cite le collectionneur du Canada. Ils se réduisent à ceci. L'altération par le bémol des troisième, sixième et septième degrés de la gamme majeure produit les trois variétés du mode mineur : hypodorien, premier ton et mineur avec note sensible; celle du septième degré seul produit le septième ton ou hypophrygien; l'altération du quatrième degré par le dièse forme au-dessous de la cinquième note une sorte de sensible amenant une cadence à la dominante. Or il se trouve parfois qu'au lieu d'altérer l'une de ces notes d'un demi-ton entier, les chanteurs ne les altèrent que d'un moindre intervalle; de sorte que l'on ne saurait dire exactement si la sensible est d'un ton ou d'un demi-ton au-dessous de sa résolution, si la gamme est hypodorienne ou en premier ton, si même elle est majeure ou mineure. Bien que nous ayons souvent constaté ce fait, et cela sur les meilleurs chanteurs populaires qu'il nous ait été donné d'entendre, nous n'avons pas encore pu l'étudier d'assez près pour pouvoir conclure avec assurance à l'existence du quart du ton dans la mélodie populaire : il nous a semblé seulement reconnaître que ce genre d'altérations n'était pas d'une fixité absolue, que les notes altérées se rapprochaient parfois un peu des notes voisines, tantôt de l'une, tantôt de l'autre, donnant tour à tour l'impression de la note naturelle et de l'altération, mais ne s'y arrêtant jamais exactement. En tout cas, ces intervalles plus petits que le demi-ton ne sont en usage que sur les degrés les plus mobiles de la gamme.

[1] *Chansons du Canada*, p. 86.

IX

En résumé :

1° Les mélodies populaires françaises sont, en grande majorité, conçues dans l'esprit de la tonalité moderne, qui procède elle-même de la mélodie populaire et a trouvé en elle sa première application.

2° Elles admettent de même, dans une plus ou moins grande proportion, l'usage de la plupart des modes de l'antiquité et du moyen âge.

En d'autres termes, et d'une façon plus précise et plus complète, nous dirons :

Le mode type de la mélodie populaire est le majeur;

Par l'altération des degrés les plus mobiles de la gamme majeure, le troisième, le sixième et le septième (très rarement le quatrième) se forment, suivant les combinaisons, des modes dérivés dont la mélodie populaire fait un grand usage;

Enfin, les mélodies populaires peuvent s'arrêter sur d'autres notes que la tonique (bien que ce cas soit de beaucoup le plus fréquent), particulièrement sur la dominante, puis sur le second degré, quelquefois le troisième et même le quatrième, sans que le sens tonal en soit généralement altéré.

La musique savante ne peut que s'enrichir à s'approprier cette variété d'éléments, dont l'art de la nature a, le premier, admis l'emploi.

CHAPITRE II

LE RYTHME ET LES FORMES LYRIQUES DE LA MÉLODIE POPULAIRE.

I

Le rythme musical de l'antiquité était basé exclusivement sur le mètre poétique. La mélodie vocale, chez les Grecs et les Romains, loin de vivre d'une vie propre, était inséparable du vers, dont elle se bornait à accuser plus fortement les formes et à en accentuer les contours. Tout autre est le système rythmique des temps modernes, car, dès le moyen âge, on voit la tradition antique se perdre plus complètement encore au point de vue des rythmes qu'au point de vue des modes. Le rôle jadis dominant du *mètre* s'achève avec les premiers siècles du christianisme; la généralité des chants latins a désormais pour textes de simple prose : la mélodie, privée de son antique soutien, le vers, se traîne d'abord lentement sous forme d'une psalmodie à peine accentuée et en tout cas non mesurée, jusqu'au jour où, sous une influence nouvelle, elle se dégage et apparaît sous un aspect que l'antiquité n'avait pas connu.

L'emploi de la musique rythmée sur des paroles latines ne paraît pas remonter plus haut que Francon de Cologne, ou, pour mieux dire, ce n'est qu'à partir de son époque que cette musique nous est connue, Francon étant considéré comme l'inventeur de la notation du chant mesuré, qui, tout en se transformant de siècle en siècle, demeura en vigueur pendant toute la durée du moyen âge. Mais si les formes rythmiques n'étaient pas notées ou même n'existaient pas dans les chants religieux antérieurs au douzième siècle, il ne s'ensuit pas que leur usage n'ait pas été pratiqué auparavant. La mesure et le rythme sont dans la nature de la musique et n'ont pas été plus inventés que l'intonation : si les savants musiciens du moyen âge, s'efforçant de faire revivre des traditions éteintes, s'inspirant malgré tout du passé, n'aboutissaient qu'à la décomposition même de leur art, autour d'eux les chanteurs populaires, obéissant à leur propre

instinct, créaient, sans s'en douter, des formes destinées à prévaloir dans l'avenir.

Si rares que soient les indications que nous possédions relativement à la musique profane de la première période du moyen âge, elles suffisent à nous rendre certains de l'existence du rythme dans la mélodie populaire à une époque où des formes presque psalmodiques étaient seules admises dans les milieux éclairés. Dans les quelques textes où il est question des chansons populaires de ce temps-là, celles-ci sont, d'une manière constante, présentées comme spécialement destinées à la danse; et l'idée de la danse peut-elle être séparée de celle d'un rythme régulier et facilement saisissable?

Puis, à défaut d'une notation musicale précise, les premiers textes poétiques écrits dans la langue du moyen âge viennent nous révéler une métamorphose complète dans l'art de la versification : le *mètre* est remplacé par le *rythme,* la *quantité* par le nombre des syllabes, et le besoin de l'assonance, puis de la rime, s'impose peu à peu. Nous reviendrons plus longuement sur ce point capital du sujet; qu'il nous suffise de dire que ces nouvelles formes poétiques sont le principe de toutes celles que l'on trouvera postérieurement dans la chanson populaire.

En même temps que la versification, les formes mélodiques se modifient; car le principe de l'union du chant et des vers n'a pas changé : si, dans les temps modernes, la mélodie semble avoir plus de liberté, d'individualité, en quelque sorte, que dans l'antiquité, elle n'en reste pas moins subordonnée à la poésie, dont elle reçoit ses formes et sur laquelle elle se calque fidèlement.

Or, dès le moyen âge, nous trouvons tout constitué un des éléments les plus caractéristiques de la chanson française : le couplet.

Il est inutile que nous cherchions à donner une définition du couplet : la plus claire en dirait moins que l'énoncé de ce simple mot. Bornons-nous à poser en principe que le couplet est caractérisé avant tout par la répétition périodique d'une même mélodie sur plusieurs séries de vers semblables et semblablement disposés.

Cela étant, si nous commençons cet examen des formes en usage dans la chanson populaire par les exemples les plus simples, nous trouvons d'abord le couplet d'un seul vers; car il existe des chansons composées de vers égaux dont tous les vers, se répétant d'un bout à l'autre sur une même formule mélodique, forment par le fait autant de couplets. Nous croyons même que c'est là la plus ancienne forme lyrique de la poésie française, celle des grandes épopées du moyen âge, comme la *Chanson de Roland,* dont chaque *laisse,* de longueur indéterminée, se compose d'un certain nombre de vers décasyllabiques divisés en deux parties inégales par une césure au quatrième

pied et terminés par la même assonance. La tradition populaire nous a conservé des exemples de cette forme. Voyez, dans la première partie, la complainte : *Il y a sept ans que la belle Ize est morte*[1] ; sauf pour les assonances, qui sont négligées, c'est absolument le même système de versification. Les mêmes observations s'appliquent à une forme analogue, bien que déjà un peu plus ample : celle du couplet de deux vers, l'un de huit syllabes, l'autre de six, le second vers étant seul soumis à l'assonance, ce qui, par le fait, ramène le couplet à un seul grand vers de quatorze syllabes avec césure au huitième pied. Cette forme est, comme la précédente, employée dans la poésie lyrique du moyen âge et a survécu dans les chansons narratives : on en trouvera un exemple dans la première partie avec la complainte normande : *Or approchez, petits et grands, et venez pour entendre*[2].

La forme du couplet de deux vers égaux et nettement séparés ne diffère pas sensiblement, au point de vue musical, des précédentes. On y retrouve le même système de formule mélodique divisée par le milieu, la première portion (correspondant au premier vers ou, dans le cas du couplet d'un seul vers, au premier hémistiche) s'arrêtant sur un demi-repos, la seconde formant la conclusion du sens musical. Le moyen âge nous en fournit lui-même un exemple avec le fabliau d'*Aucassin et Nicolette,* dont les *laisses,* en vers de huit syllabes, se composent par le fait d'une suite de couplets de deux vers, ainsi qu'on en pourra juger par l'examen de la mélodie, qu'on trouvera notée plus loin[3].

Quelques-unes des formules mélodiques sur lesquelles se chantent ces couplets embryonnaires sont de simples psalmodies sans caractère, mais il en est d'autres, au contraire, de forme nette et cadencée, dont l'allure et la saveur mélodiques sont d'autant plus sensibles qu'aucune phrase incidente n'en détourne l'attention[4].

Les couplets de trois vers ne sont pas des plus fréquents dans la chanson populaire; on en trouve pourtant des exemples, notamment

[1] Voir ci-dessus, p. 23.
[2] Voir ci-dessus, p. 9.
[3] Voir ci-après, 2e chapitre de la 3e partie.
[4] Comme exemples de ces formules, voir d'abord plusieurs des *gwerz* du *Barzaz-Breiz,* dont le développement est parfois très bref; puis les complaintes flamandes du recueil LOOTENS et FEYS, nos 11, 23, 24, 25, 38, 40; les rondes du même recueil, nos 127, 130, 139, 140, 141; des rondes du recueil de BALLARD, 1721, t. II, p. 13, 108; des formulettes enfantines dans le recueil alsacien de M. WECKERLIN, t. II, p. 38, 96, 208; des mélodies appropriées à des chansons relatives à certaines coutumes populaires de la Gascogne, dans le recueil de *Poésies populaires de la Gascogne,* de M. BLADÉ, t. I, nos 3, 7; t. II, no 1. — Quelques-unes de ces mélodies correspondent à des couplets de plus d'un ou deux vers; mais, comme elles se composent chacune d'une ou deux formules mélodiques au développement rudimentaire, répétées sans cesse avec des changements seulement aux cadences finales, elles méritent d'être toutes indistinctement rangées dans la même catégorie.

dans les *gwerz* bretons [1], dont Brizeux a voulu imiter le rythme dans les *Ternaires*. Une complainte flamande de la *Passion*, notée dans la première partie [2], est dans cette forme.

Pour les couplets de quatre vers, ils peuvent être donnés comme le type de la chanson populaire sans refrain; pour exemple, nous renverrons à la chanson de *Jean Renaud* [3], dont l'étude est féconde en observations de toute espèce. Ici, la phrase mélodique trouve à se développer pleinement, et le repos du second vers (correspondant à celui de la fin du premier vers ou de la césure dans les exemples précédents), divisant la période en deux parties, en augmente et en précise la régularité tout en lui laissant plus d'ampleur.

Avec six vers, forme également fréquente dans la complainte, le développement mélodique devient tel qu'il ne s'opère le plus souvent qu'à l'aide de répétitions; cependant les chansons de cette forme n'ont pas toujours recours à ce procédé : nous citerons notamment la complainte du *Juif errant*, et, mieux encore, la jolie chanson d'amour : *Celui que mon cœur aime tant* [4], qui se développent logiquement par trois périodes régulières dont la dernière seule comporte un repos final. Mais il en est d'autres mélodiquement composées seulement de deux phrases de deux vers, la première servant tour à tour aux deux premiers et aux deux derniers vers et encadrant la seconde phrase, ou bien la seconde étant répétée deux fois de suite, sur les vers 3 et 4, puis 5 et 6 du couplet : dans ces cas, le plus souvent, la période deux fois reproduite diffère chaque fois par la cadence, qui n'est finale qu'au dernier vers. Comme exemples de ces formes, nous citerons, pour le premier cas, la chanson bien connue du *Déserteur : Je me suis engagé — Pour l'amour d'une belle,* et, pour le second, la complainte non moins connue de *Fualdès,* sur laquelle nous avons déjà fait des observations qu'il est inutile de reproduire.

Une autre coupe musicale moins fréquente, mais caractéristique, est celle qui consiste, dans le quatrain, à encadrer les deuxième et troisième vers par la même phrase mélodique, servant à la fois au premier et au dernier vers. Le chapitre des complaintes en donne encore un exemple, avec le *gwerz* breton du roi Gradlon [5]. Cette forme paraît ancienne : on la trouve dans de très anciens recueils de chansons, et même, d'une façon plus ou moins exacte, dans certaines mélodies grégoriennes [6].

[1] Voir notamment dans le *Barzaz-Breiz : Le seigneur Nann et la Fée*, p. 25 et pl. II, et *La submersion de la ville d'Is*, p. 38 et pl. IV (celle-ci notée ci-dessus).
[2] Voir ci-dessus, p. 8.
[3] Ci-dessus, p. 14.
[4] Ci-dessus, p. 103.
[5] Ci-dessus, p. 29.
[6] Voir G. PARIS et GEVAERT, *Chansons du quinzième siècle*, n° 48; LOOTENS et FEYS, *Flandre*, n° 39. Cf. l'Antienne du dimanche des Rameaux : *Hosanna filio David*.

Les couplets de huit vers sont les plus longs qu'admette le chant populaire; encore, si l'on en trouve un assez grand nombre dans les régions distinctes des véritables provinces françaises tant par la langue que par l'éloignement, la Bretagne, le pays basque, le Béarn, l'Alsace, par exemple [1], dans les vraies chansons françaises traditionnelles, cette forme est peu pratiquée. Les mélodies n'y sont plus d'un seul jet, comme dans les distiques ou les quatrains; toujours une période au moins est répétée deux fois. La forme la plus usuelle est celle du thème varié classique : 1° une phrase de huit mesures (chaque vers représentant deux mesures) composée de deux périodes similaires; 2° une phrase intermédiaire de quatre mesures; 3° reprise des quatre dernières mesures de la première période avec cadence finale [2]. Parfois le dernier membre, au lieu d'être une répétition du premier, est nouveau, ou bien ce sont les huit premières mesures qui se développent sans reprise; mais nous ne voyons pas d'exemple de mélodies populaires développées d'un seul jet et sans aucune répétition sur un canevas poétique de huit vers. Par le fait, il ne s'y trouve pas plus de matière musicale que dans les couplets de six vers, quelquefois moins. Citons encore, cependant, le cas des couplets composés de deux parties mélodiques distinctes, se succédant comme un refrain succède à son couplet; la jolie chanson du quinzième siècle : *Je suis trop jeunette* [3], qui a un accent de brunette du dix-huitième, en est un exemple. Mais ces cas sont, en somme, exceptionnels, la chanson populaire se plaisant bien plutôt aux formes simples et concises qu'aux développements même les plus sobres.

Jusqu'ici nous n'avons considéré que le cas où la mélodie se modèle exactement sur la poésie; mais il est des circonstances où elle se permet certaines libertés : d'abord par la répétition arbitraire des vers, qui est fréquente. Quelquefois, vers et musique sont répétés ensemble (un seul vers ou deux à la fois); cela n'altère pas en réalité la coupe de la strophe; mais quand un vers est répété sur un nouveau chant, les conséquences sont plus graves, car la forme mélodique ne correspond

[1] Voir Bourgault-Ducoudray, *Bretagne : O mon Dieu, la triste nouvelle*, p. 8; *Silvestrik*, p. 28; — *Barzaz-Breiz : Le retour d'Angleterre* (variante du précédent), pl. x; *Les laboureurs*, pl. xxviii; *Les Bleus*, pl. xxix (ces deux chansons, comme la première citée du recueil Bourgault-Ducoudray, sont écrites en quatrains de vers de treize ou de quinze syllabes, avec césure; mais, musicalement, chaque vers en représente deux). — Vinson, *Folk-lore du pays basque*, p. 120, 138, 144; — Villéhélio, *Pyrénées*, p. 10; — Lamazou, *Pyrénées*, p. 14, 16, 18, 28, 44; — Weckerlin, *Alsace*, t. II, p. 86, 114, 174, 182, 214. Voir aussi la chanson bressane du *Pauvre laboureur* dans nos *Dix mélodies populaires des provinces de France*, p. 16.

[2] Thème du premier morceau de la Sonate en *la* majeur pour piano de Mozart; thème varié du Septuor et thème du finale de la Symphonie avec chœurs de Beethoven.

[3] Ci-dessus, p. 65.

plus à la forme poétique. Comme exemples, citons les *gwerz* bretons : la *Peste d'Elliant,* mélodie correspondant à quatre vers, couplets indifféremment de trois et de deux [1]; les *Breiz,* le *Tribut de Noménoë,* mélodies, trois vers; poésies, deux [2]. Pour chercher un autre exemple loin de Bretagne, nous rappellerons la *Romance de Clotilde,* populaire dans le midi de la France [3] : deux de ses versions, mélodiquement différentes, s'accordent sur la forme du couplet, qui, formé en réalité de deux vers, correspond cependant, par suite des répétitions, à une strophe de cinq vers. La mélodie a ainsi plus d'ampleur, son allure générale est plus libre, moins terre à terre.

Signalons aussi le cas exceptionnel, mais néanmoins existant, d'une mélodie nouvelle introduite sur le dernier ou les derniers couplets d'une chanson et se substituant à la première, ce qui a généralement pour résultat un redoublement d'expression et de lyrisme dont l'effet peut être très grand. Nous en avons un exemple dans la chanson de *Jean Renaud,* notée dans la première partie; nous-même en avons recueilli d'analogues, notamment en Bresse. Voir aussi une complainte française de la Passion dans le recueil flamand de Lootens et Feys. On peut rapprocher ce procédé de celui des anciennes poésies narratives introduisant un petit vers, avec une nouvelle formule musicale, à la fin d'une série de couplets égaux, ainsi que cela se pratique dans la partie chantée du fabliau d'*Aucassin et Nicolette.*

Enfin, il faut encore considérer le cas de certaines chansons de forme irrégulière dans lesquelles une ou deux formules mélodiques se succèdent et s'enchevêtrent sans former de couplets réguliers et sans s'arrêter avant la fin sur un sens final : pour exemple, nous nous reporterons seulement à la ronde flamande *Le ruban,* notée dans le chapitre des chansons de danse [4]. Nous y pourrions joindre beaucoup de chansons profanes du moyen âge, mais dont le caractère populaire n'est pas démontré; cependant, si nous relisions la chanson de *Sire Garin* [5], nous retrouverions, sous les irrégularités de la forme, une seule et même formule rythmique, tronquée de vers en vers, mais reparaissant toujours et parfaitement reconnaissable, pour aboutir à une sorte de refrain de chanson de danse : cette chanson rentre donc parfaitement dans la catégorie visée par ce paragraphe.

[1] La variante donnée par M. Luzel (*Gwerziou Breiz-Izel,* p. 496) est entièrement en couplets de deux vers; de même pour *Le seigneur Nann et la Fée,* dont il donne trois variantes sous le titre du *Seigneur comte* (p. 4 et suiv.); la version du *Barzaz-Breiz,* qui commence avec trois vers, renferme aussi des couplets de deux vers.

[2] *Barzaz-Breiz,* p. 52, 79, 112, et pl. V, VII, VIII.

[3] Damase Arbaud, *Provence,* t. I, p. 88, et Rolland, *Chants populaires,* t. I, p. 292 (version de la Lozère). Voir ci-dessus, p. 31.

[4] Ci-dessus, p. 128.

[5] Ci-dessus, p. 44.

Les formes ci-dessus appartiennent plus spécialement aux chansons narratives de caractère sérieux et à certaines chansons de fêtes se rattachant à de très anciennes traditions. Mais leur rigueur ne saurait convenir à des chansons d'allure plus légère, chansons de danse, chansons anecdotiques, chansons d'amour, chansons de métier, etc. Ces dernières ont donc introduit dans leurs couplets des refrains qui en varient le ton et les prolongent parfois très longtemps, car les refrains sont souvent beaucoup plus longs que les couplets. Même nous avons reconnu, en passant en revue ces différents genres, que souvent c'est le refrain qui donne à la chanson son caractère : il y a des chansons dont la mélodie est inspirée par le sens du refrain bien plus que par celui des couplets, et reçoit de lui son véritable caractère expressif. C'est le cas pour certains refrains au sens précis, comme ces deux qu'on trouve dans des chansons du dix-septième et du dix-huitième siècle : *Laissez-moi planter le mai,* et : *Ah! mon mal ne vient que d'aimer;* ou bien ces autres, restés dans la tradition : *Vole, vole, mon cœur, vole; — J'aime le cœur de ma maîtresse; — Oh! Regnault, réveille-toi,* etc.

Les refrains n'ont d'ailleurs pas toujours une signification précise; souvent même ils n'ont pas de signification du tout, et n'ont qu'une valeur rythmique, comme les suivants, pris au hasard entre cinquante mille :

Les canes, canes, les canetons,
Les canes de mon père
Dans les marais s'en vont.

Mon beau ruban gris, mon beau ruban gris,
Mon beau ruban jaun', mon joli gris jaune,
Mon gris joli, mon beau ruban gris.

C'est l' vent, c'est l' vent frivolant;
C'est l' vent qui vole, qui frivole, etc.

Souvent même, les refrains de chansons populaires ont encore moins de sens : ce sont de simples onomatopées créées le plus souvent au hasard, telles que ces *Verduron verdurette, — Lanturlurette, — Dondaine ma dondaine,* et cent autres, pour l'explication desquelles de certains savants ont souvent passé de longues veilles, mais, vains efforts! sans trouver jamais autre chose que des solutions tellement étranges qu'elles avaient fort peu de chance d'être adoptées sérieusement. Pourtant, quelques-unes de ces onomatopées ont des origines qu'il n'est pas impossible de déterminer; nous l'avons fait pour plusieurs d'entre elles, notamment dans le chapitre des chansons militaires; d'autres remarques analogues ont place dans un travail musical en ce qu'elles nous montrent des noms d'instruments de musique, plus ou moins purement reproduits, servir de refrain à des chansons.

Ainsi, nous lisons dans certaines chansons anecdotiques ou chansons de danse les refrains suivants : *La vézi, la vézon; — la Pibole; — Tourloure, turelure, tirelyre, turlututu.* Or, si nous ouvrons par exemple le catalogue du Musée du Conservatoire, nous relevons, à l'article *Cornemuse,* la remarque suivante : « Nos anciens poètes l'appellent pipe, *pibole,... vèze,* etc. [1]. » Ce sont précisément les mots générateurs de nos refrains populaires. Pour les mots *tourloure, turelure,* etc., ils servaient, au quinzième et au seizième siècle, — Bujeaud en a le premier fait la remarque [2], — à désigner différentes espèces de flûtes.

Ces refrains, tantôt composés d'un seul mot, tantôt au contraire d'une longueur démesurée, coupent le plus souvent la chanson de façon à rompre la régularité de la mélodie : l'unité que nous avions constatée dans l'élément musical à propos des coupes régulières de deux, quatre, six vers et au delà, n'existe plus avec le refrain; la phrase ne se développe pas d'un seul jet, car le refrain a le plus souvent une mélodie propre, généralement même plus remarquable que celle des couplets et absorbant le principal de l'attention.

Le refrain, intercalé au milieu des couplets, est on ne peut plus favorable à la brièveté de leur développement poétique. Un très grand nombre de chansons populaires, les chansons de danse surtout, n'introduisent qu'un vers nouveau à chaque retour de la mélodie, les couplets, suivant un procédé qui appartient exclusivement à la chanson populaire, étant *croisés* l'un sur l'autre, c'est-à-dire le dernier vers de chaque couplet devenant premier vers du couplet suivant, et ainsi de suite jusqu'à la fin. On en trouvera un grand nombre d'exemples dans les chapitres des chansons anecdotiques et des chansons de danse, notamment; les recueils de Jacques Mangeant au dix-septième siècle, des Ballard au dix-huitième, et les collections de chansons populaires de nos jours en abondent.

Lorsque le refrain termine le couplet au lieu d'être placé au milieu, il est plus indépendant encore du reste de la chanson : c'est alors surtout qu'il ne craint pas de se développer outre mesure. La chanson de fileuse notée dans le chapitre des chansons de métier[3] est un des exemples les plus caractéristiques que l'on en puisse donner : en opposition au vers unique de chaque couplet, le refrain place cinq vers qui laissent l'attention assez peu libre de se fixer sur la signification de l'ensemble de la poésie.

Cette forme du refrain placé à la suite du couplet est à peu près la seule que le vaudeville ait de commune avec la chanson populaire;

[1] Gustave Chouquet, *Le Musée du Conservatoire national de musique,* 2e édit., p. 131.
[2] Bujeaud, *Provinces de l'Ouest,* t. I, p. 259.
[3] Voir ci-dessus, p. 149.

mais dans le vaudeville les proportions sont généralement mieux gardées : le refrain n'absorbe pas aussi complètement l'esprit de l'auditeur; il a surtout pour objet de ramener périodiquement une idée connue sur laquelle l'attention puisse se reposer sans inconvénient pour ce qui constitue le fond de la chanson; il permet enfin aux voix de s'unir en un *tutti* bruyant et joyeux.

Les oppositions de *soli* et de *tutti* (nous n'osons dire de *chœurs*, ce mot évoquant des idées d'harmonies qui n'ont rien de commun avec les procédés populaires) ne sont pas négligées dans les chansons de nos campagnes; mais généralement ce sont moins les refrains que des phrases mélodiques entières qui sont l'objet de l'exécution d'ensemble. Dans certains cas particuliers, les solistes et le coryphée alternent en se renvoyant des répliques différentes : tel était le cas dans la chanson des matelots de Dunkerque : *Ali-Alo*[1], dans laquelle les marins ripostaient, vers par vers, au solo entonné par le *conducteur*, par une espèce de refrain énergique et rudement rythmé. Mais la méthode de chant d'ensemble la plus en honneur dans la chanson populaire est celle qui consiste à reprendre purement et simplement la phrase entonnée en solo : presque toutes les reprises indiquées dans les chansons anecdotiques, les chansons de danse et certaines chansons de métier notées dans la première partie, doivent s'exécuter ainsi. Et c'est parfois une chose charmante que d'entendre, à la campagne, un soir de fête, les voix jeunes et fraîches des danseurs répondre à l'attaque franche et mélodique de leur *conducteur* en répétant ses paroles et son chant. En joignant à ce mode d'exécution celui que l'on pourrait assimiler au double chœur, et dont nous avons constaté l'emploi dans les cérémonies nuptiales, auxquelles l'élément instrumental lui-même apportait son concours, nous aurons passé en revue, outre les différentes formes de la chanson populaire, les divers procédés de mise en œuvre qui, dans la généralité des cas, suffisent à son interprétation.

II

Nous avons dit que, dans la chanson populaire, la structure de la mélodie était exactement calquée sur celle de la poésie. Cela est vrai non seulement pour les grandes lignes, mais même pour les moindres détails. D'une façon générale, on peut observer ceci : que, dans les

[1] Voir ci-dessus, p. 169.

poésies de forme régulière, la mélodie est régulière, mais que si la poésie prend des libertés, si elle cesse d'être rigoureusement symétrique, la mélodie suit note pour note toutes ses irrégularités. La forme et la longueur de la période mélodique est donc absolument subordonnée à celle du vers.

La règle de la carrure n'existe pas pour la mélodie populaire. Non pas qu'il n'existe pas de mélodies populaires carrées : le nombre, au contraire, en est très grand, la mélodie carrée correspondant à un grand nombre de formes poétiques et étant d'ailleurs, dans certains cas, un véritable besoin. Mais, en tant que principe, celui de la carrure, regardé comme fondamental dans les écoles classiques, peut être considéré comme non existant dans la mélodie populaire.

Sans autrement insister sur ce point, nullement théorique et purement expérimental, il suffira de donner quelques exemples caractéristiques. Et précisément, si nous nous reportons aux poésies de formes régulières précédemment signalées, nous verrons que toutes ont des mélodies carrées : la complainte en couplets d'un seul vers décasyllabique : *Il y a sept ans que la belle Ize est morte;* celle en couplets de deux vers de huit et six syllabes : *La Passion du doux Jésus;* l'ancien fabliau d'*Aucassin et Nicolette,* en couplets de deux vers octosyllabiques; les quatrains octosyllabiques de *Jean Renaud* et ses similaires; les sixains octosyllabiques du *Juif errant,* de la complainte de *Fualdès* et de la chanson *Celui que mon cœur aime tant,* qui, tous trois, se composent de trois périodes musicales de quatre mesures. Seule la complainte du *Déserteur* fait exception, mais c'est qu'elle est faite en vers de six syllabes, dont le rythme n'a pas la carrure du vers octosyllabique.

Un exemple frappant de l'union de la poésie et de la mélodie est fourni par certaines chansons dont la poésie se compose d'une alternance de vers de huit et quatre syllabes, comme dans l'exemple suivant :

Dans un jardin couvert de fleurs,
Lieu de douceurs,
Dieu créa l'homme à son image.
Dans ce séjour
Il lui donna le premier gage
De son amour.

Il en résulte une succession de périodes non carrées, mais cependant très régulières, composées de trois mesures à six-huit (ou six mesures simples), deux pour le premier vers, et une troisième pour le second. Cette forme est employée dans certaines complaintes et nombre de cantiques et de noëls : partout reparaît la même disposition mélodique[1].

[1] L'exemple donné ci-dessus est emprunté à CHAMPFLEURY et WECKERLIN, *Pro-*

Même, indépendamment de cette coupe poétique, les périodes de trois ou de six mesures ne sont pas rares dans la mélodie populaire [1]. Il y a même des chansons dont les mélodies se composent de périodes de cinq mesures [2]; d'autres, de sept mesures [3]. Dans d'autres on trouvera un mélange de périodes de deux, trois, quatre et même cinq mesures [4]. Enfin certaines ont une forme tout à fait irrégulière, dénuée de toute symétrie et de retours périodiques, et sont pour ainsi dire inclassables [5].

Ces irrégularités, ou, pour mieux dire, ces libertés rythmiques, ne se produisent pas seulement sur l'ensemble des périodes musicales entre des mesures de même espèce; on les retrouve jusque dans l'intérieur des mesures. Les mesures à *deux-quatre* et à *trois-huit* et leurs composés sont celles dont la mélodie populaire fait le plus fréquent usage : celle à *trois-huit* surtout, et plus spécialement son premier composé la mesure à *six-huit*, peut être considérée comme la mesure populaire par excellence. L'immense majorité des chansons de danse, chansons anecdotiques, certaines chansons de métier (les chansons de marins par exemple) et nombre de complaintes sont à *six-huit*. Il en est encore de même pour la plupart des chansons de marche, bien que la mesure à deux temps semble être par excellence la mesure propre à la marche; cependant, dans la pratique même extrapopulaire, le *six-huit* y prédomine : la plupart des marches militaires des dix-septième et dix-huitième siècles sont notées dans cette mesure. Au moyen âge, la notation musicale n'admettait que le seul mouvement ternaire; mais, là où de lourdes successions de longues et de brèves

vinces de France, p. 32. Cf. les noëls : *Quoi, ma voisine, es-tu fâchée; Nous sommes trois souverains princes; Sus, Robin, que tu t'éveilles; Dans les ombres de la nuit* (LEGEAY, *Noëls anciens*, p. 32, 36, 46, 62). On retrouve la mélodie du recueil Champfleury et Weckerlin, avec la même disposition rythmique, dans GAGNON, *Canada*, p. 163, et dans un cantique basque, VILLÉHÉLIO, *Pyrénées*, p. 16.

[1] Exemples : *Les trois moines rouges, L'appel des pâtres* dans le *Barzaz-Breiz*, pl. XIV et XXXVI; *La perdrix dans la montagne*, ap. VINSON, *Pays basque*, p. 138; la chanson normande de la Saint-Jean, notée ci-dessus, p. 196. De Coussemaker, qui a fait le relevé des formes rythmiques des mélodies de son recueil flamand (il en compte une moitié environ de carrées), en signale six comme rentrant dans cette catégorie.

[2] *La belle est au jardin d'amour*, ap. ROLLAND, *Chants populaires*, t. I, p. 214; *Le rossignol*, *Barzaz-Breiz*, pl. XII.

[3] *Silvestrik*, ap. BOURGAULT-DUCOUDRAY, *Bretagne*, p. 28.

[4] Pour nous en tenir à ces dernières, signalons : *Voilà la Saint-Jean venue*, ap. BUJEAUD, *Ouest*, t. II, p. 78 : deux périodes de cinq mesures suivies de deux de quatre; — *O mon Dieu, la triste nouvelle*, BOURGAULT-DUCOUDRAY, *Bretagne*, p. 8 : deux périodes de cinq mesures, une de quatre, une dernière de cinq. Voir aussi dans ROLLAND, t. I, p. 212, une mélodie de la Touraine divisée ainsi qu'il suit : quatre mesures, trois mesures, deux fois deux mesures.

[5] Un des exemples les plus caractéristiques qu'on puisse donner en ce genre est celui de la chanson basque : *Le mulet et le charbonnier* (VINSON, p. 163), composée d'une phrase de cinq mesures reprise une seconde fois et suivie de deux phrases de neuf mesures dans l'intérieur desquelles il est fort malaisé de déterminer exactement les cadences.

(rondes et blanches) étaient écrites, il faut lire des noires suivies de croches : beaucoup de mélodies de ce temps-là, notées ainsi, ont un aspect de chansons populaires très accusé, par exemple, la plupart de celles du *Jeu de Robin et de Marion*, qui sont des chansons de danse à *six-huit*, absolument rythmées et presque modernes d'apparence. D'autres mélodies du même temps sont au contraire formées de notes égales, produisant en général des mesures à deux temps : leur style syllabique est également conforme à celui de beaucoup de mélodies populaires restées dans la tradition.

Ces mesures, *deux-quatre* et *trois-huit*, et leurs composés : mesures à quatre temps, à *six-huit*, à *douze-huit*, enfin à *trois-quatre* et à *neuf-huit* (ces dernières mesures moins souvent, mais quelquefois encore), entrent donc sans altération dans la composition des mélodies de forme régulière étudiées ci-dessus; mais dans les mélodies irrégulières, de même que nous avons vu les périodes se composer d'un nombre arbitraire de mesures, de même nous verrons les mesures se composer d'un nombre variable de temps. C'est ainsi qu'on pourra trouver dans une même mélodie, toujours sous l'influence des paroles, un mélange de mesures de deux, trois et quatre temps, soit en mouvement binaire, soit en mouvement ternaire (le mélange même de ces mouvements n'est pas rare). Quelquefois ce mélange se produira d'une façon périodique et symétrique. Ainsi, par la combinaison de mesures à deux et trois temps, on obtiendra une mesure à cinq temps dont l'usage est admis par la mélodie populaire. Rarement cette combinaison rythmique persiste d'un bout à l'autre d'une mélodie, mais on la trouve souvent employée dans toute une période. On en verra plusieurs exemples dans Bujeaud : la chanson d'amour *J'ai fait une maîtresse*[1] a, sur douze mesures, huit mesures de suite alternativement à deux et à trois temps; la complainte de *Jean Renaud*[2], mélodiquement toute différente de celle que nous avons donnée, après avoir commencé à *six-huit* passe à *neuf-huit* et s'achève par une alternance de *neuf-huit* et de *six-huit* qui fait en réalité, des deux derniers vers du quatrain, quatre grandes mesures à cinq temps en mouvement ternaire (à *quinze-huit* par conséquent : c'est la mesure du duo de *Mireille*); des rondes, des complaintes, une pastourelle du même recueil donnent lieu à des observations analogues[3]. Enfin, cas spécial, mais caractéristique, le pays basque a pour danse nationale le zortzico, dont le rythme repose sur la mesure à cinq temps, et la plupart des mélodies faites pour l'accompagner sont en effet très franchement dans cette mesure[4].

[1] Bujeaud, *Ouest*, t. I, p. 277.
[2] Bujeaud, *ibid.*, t. II, p. 213.
[3] Bujeaud, *ibid.*, t. I, p. 118, 191, 251; t. II, p. 314.
[4] Il y en a plusieurs dans Vinson, *Folk-lore du pays basque*, et le recueil de chan-

Les mélodies à sept temps sont plus rares; on en trouve cependant; M. Bourgault-Ducoudray en donne un exemple recueilli en Bretagne[1].

Mais, la plupart du temps, quand les mélodies se mettent à être irrégulières, elles le sont complètement, et nous perdrions notre temps à vouloir rechercher les combinaisons infinies produites dans les mélodies populaires par le mélange des mesures différentes, la plupart étant complètement privées de symétrie.

Il faut enfin signaler une certaine classe de mélodies qui sont en réalité privées de rythme et qu'il est parfois presque impossible d'enfermer dans une mesure à peu près intelligible : telles sont certaines mélopées rustiques, cris de bergers, chants de laboureurs[2], et même certaines complaintes très anciennes, dont le rythme musical, exclusivement conforme à l'accentuation des paroles, est d'autant plus difficilement saisissable que souvent ces paroles (de simple prose ou un refrain sans signification) n'appellent aucun rythme. Ici, la liberté d'allure de la mélodie est poussée à ses dernières limites; la mesure est en réalité insaisissable : si le notateur est arrivé à en adopter une (on le peut toujours), le lecteur ne doit pas se laisser influencer par la régularité apparente des formes écrites; il doit se dire que les barres de séparation sont placées pour la commodité de la lecture, et non pour marquer des divisions exactes; l'indication de mouvement ne peut être autre qu'un *ad libitum* qui laisse toute latitude à l'interprétation.

III

Cette question du style mélodique et de l'application de la musique à la poésie dans la chanson populaire nous amène à traiter une question dont personne ne s'est encore soucié, celle de la prosodie. Il est trop vrai que, surtout dans les chansons syllabiques, la mélodie étant répétée à chaque couplet sans la moindre variante, les paroles se trouvent fréquemment disposées de façon que les syllabes brèves, tombant sur le temps fort de la mesure, sont mises en relief et fortement accentuées, tandis qu'au contraire les longues sont en quelque sorte escamotées au passage, emportées par les notes les moins impor-

sons basques de Sant-Esteban en est presque entièrement composé (ce recueil est, à la vérité, du pays basque espagnol). Plusieurs auteurs de recueils (Lamazou, La Villéhélio), reculant devant la difficulté de la notation, ont écrit à *six-huit* des airs de zortzico qui sont en réalité à *cinq-huit*.
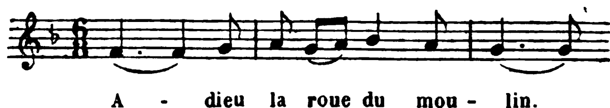
[1] Bourgault-Ducoudray, *Basse Bretagne*, introd., p. xiv.

[2] Par exemple, les mélodies de la première partie notées p. 152, 153, 158, 159, etc.

tantes de la mesure. Cependant, ce procédé du couplet répété exactement sur des paroles différentes, quelque général qu'en soit l'emploi, n'est pas le seul usité : on ne s'en douterait guère en lisant les recueils, même les mieux faits, de chansons populaires, les collectionneurs n'ayant jamais pris soin de noter plus d'un couplet de chaque chanson. Nos observations personnelles nous ont permis de nous rendre compte des variantes mélodiques introduites, en vue de la bonne articulation des paroles, dans la forme des divers couplets d'une même chanson.
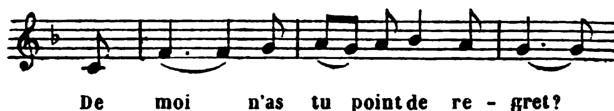
Quelques exemples seront plus clairs que ne pourraient l'être toutes les explications. Voici d'abord le premier vers d'une chanson recueillie en haute Bretagne :

Assez lent.
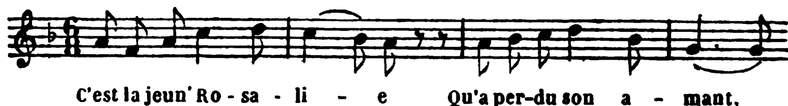


Déjà la première syllabe, favorable, il est vrai, au développement de la voix, est trop accentuée : mais ce serait encore bien pis dans cet autre vers : *De moi n'as-tu point de regret;* ici, l'instinct du chanteur populaire est choqué, et il chante :

Même mouvement.



C'est là d'ailleurs un procédé assez peu fréquent dans la chanson populaire. Ce qui l'est beaucoup plus, c'est l'introduction d'un nombre de syllabes différent dans les divers couplets. Ici, le chanteur populaire s'en tire le plus souvent avec beaucoup d'adresse, expédiant les syllabes en surplus sur une seule note sans rompre aucunement le dessin mélodique; parfois même la variante poétique introduit également des variantes musicales, dont nous avons noté quelques-unes du plus heureux effet. Ainsi, après un premier couplet ainsi conçu :

Lentement.
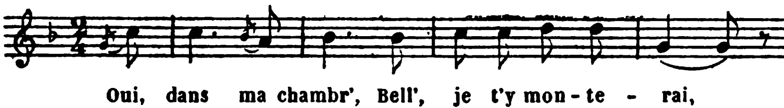


on trouve, un peu plus loin, la mélodie modifiée de la manière suivante :

Même mouvement.
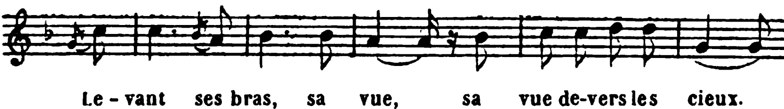


A la place du vers suivant :

Lentement.
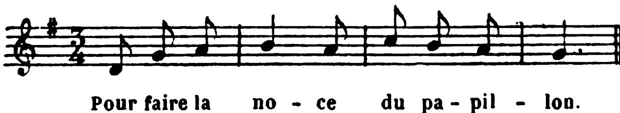


nous rencontrons la variante ci-dessous, produite par la simple répétition d'un mot, et cependant presque pathétique dans son extrême simplicité :

Même mouvement. *dimin.* *piu f.*
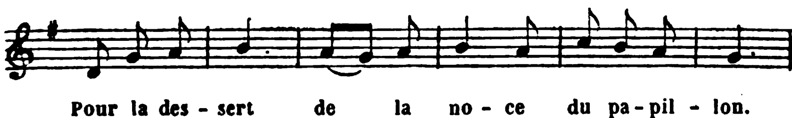


Comparons encore ces deux vers de notre version morvandelle des *Noces du papillon :*

Modéré. 1[er] COUPLET.



4[e] COUPLET.



Et ce dernier fragment de même provenance :

Lent. 1er COUPLET.



L'hi - ver est é-cou - lé, L'hi-ver et la froi - du - re;

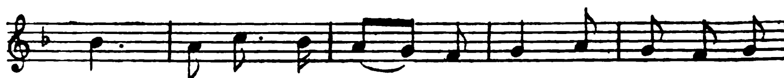


On voit dès à pré - sent Re - ve-nir le prin-temps.

3e COUPLET.



Cher a - mant, tu t'en vas, Oh! tu m'y



laisses, tu m'a - ban - don - nes, En - cein - te d'un en-

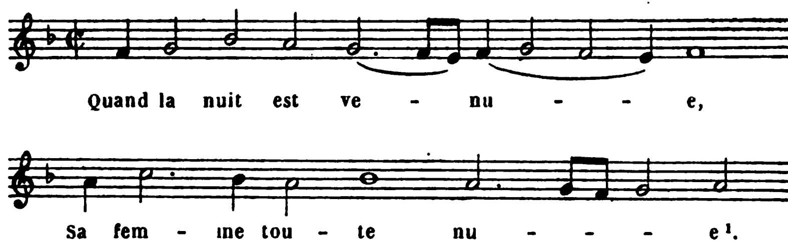


fant... Mon pe - tit cœur s'en va mou - rant!
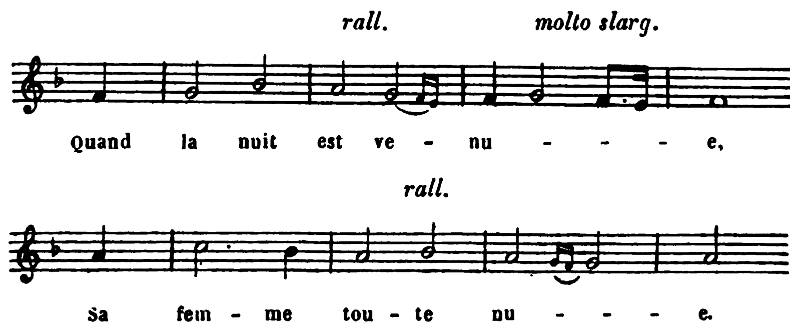
IV

Il nous reste à traiter une dernière question, qui ne rentre pas absolument dans le sujet étudié dans ce chapitre, mais qui n'est pas assez importante pour en mériter un spécial : celle de certains artifices particuliers au chant populaire. Chose curieuse, on y retrouvera l'embryon de tous ceux dont l'art du chant fait aujourd'hui son profit. D'abord le *slargando* final : non pas, certes, ce point d'orgue de mauvais goût dont le chant italien a introduit un si détestable abus dans nos théâtres et nos conservatoires français, mais quelque chose d'approchant, une

survivance de l'origine de cette coutume, effet d'une sorte de besoin naturel au chanteur de s'entendre, de s'étourdir par les dernières notes de son chant, de les accentuer d'une façon définitive. La répétition du dernier vers de chaque couplet sur le même fragment mélodique, d'un usage aussi fréquent dans les chansons populaires que dans les vaudevilles, le *bis* si cher aux chansonniers des deux derniers siècles, correspond à ce besoin d'allongement final, de suspension du sens musical au moment où il va s'établir décidément. On sent ce besoin dès les premiers âges jusque dans certaines chansons des trouvères, où il se manifeste par la simple adjonction, à la fin des couplets réguliers, d'un vers généralement plus court que les précédents, qui fait que la phrase musicale dépasse ses limites naturelles. Dans la musique des quinzième et seizième siècles, pour la notation de laquelle l'absence de barres de mesure autorisait toutes les licences rythmiques, ce que nous représenterions aujourd'hui par des points d'orgue est exprimé par les valeurs réelles. En voici un exemple tiré d'une chanson du quinzième siècle, dont les fins de phrase sont ainsi notées :



Ce que nous proposerions de traduire ainsi qu'il suit :



[1] PARIS-GEVAERT, *Chansons du quinzième siècle*, n° 24.

Ce n'est pas, d'ailleurs, sur les seules cadences finales que s'opère cette sorte d'élargissement, de point d'orgue : dans toutes nos chansons de plein air, ces mélopées sans rythme dont il a été question si souvent, n'importe quelle note soutenue, de préférence la plus sonore, la plus aiguë, est bonne au chanteur pour donner de la voix. Il en est qu'il prolonge parfois d'une façon indéfinie.

Mais, parmi les artifices d'exécution propres à l'art du chant populaire, le plus caractéristique, et celui dont le chant moderne a le plus tiré parti, c'est l'usage des ornements vocalisés. Ce n'est pas, tant s'en faut, un usage spécial au chant populaire français : tous les peuples ont coutume d'introduire des ornements dans leurs chants, surtout dans les chants lents et d'un style soutenu. Les Orientaux en ont de très caractéristiques, les Arabes aussi : ce qui a conduit certains esprits superficiels à prétendre que les ornements similaires en usage en France ont été introduits à leur imitation, par les invasions arabes du moyen âge ou par l'influence exercée par l'Orient au temps des croisades. Or il est inadmissible qu'une pratique aussi profondément ancrée, en usage dans les chants les plus particuliers, les plus intimes de la race, les chants de la terre, soit due à des influences aussi éloignées et aussi passagères. La vérité est que le chant orné est naturel à l'homme : mettons, si l'on veut, que son emploi dans les mélodies populaires françaises soit le fait d'une tradition remontant à l'origine même des races aryennes, cela est même vraisemblable; mais qu'il y ait emprunt plus récent fait à d'autres races, nous ne pouvons le croire; si les formes musicales se ressemblent entre races différentes et éloignées, c'est, ou bien parce qu'elles proviennent d'une commune origine, ou bien parce que l'instinct musical a des effets identiques chez tous les hommes.
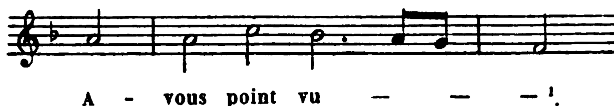
Les ornements vocalisés abondent dans les chants religieux du moyen âge; leur notation est d'autant plus difficile qu'on ne sait, dans la plupart des cas, comment distinguer les notes réelles des notes d'ornement ou *mélismes*. L'usage en persiste dans les chants profanes et populaires notés postérieurement : la comparaison de plusieurs versions d'une même mélodie affirme souvent l'existence des notes parasites ajoutées à la ligne mélodique primitive. Voici par exemple le début de la chanson de *La Péronnelle* tel qu'il est noté dans les *Chansons du quinzième siècle* :



Av' ous point veu la Per - ron - nel - le [1]?
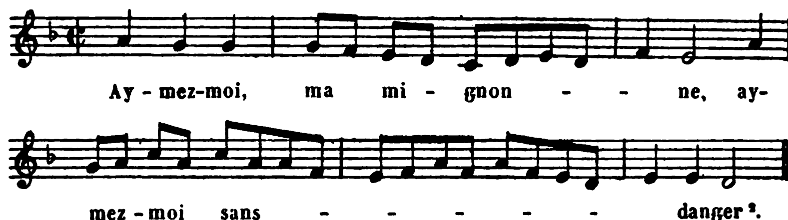
[1] *Chansons du quinzième siècle*, n° 39.

Dans une composition polyphonique du temps, nous retrouvons ce même début de la manière suivante :
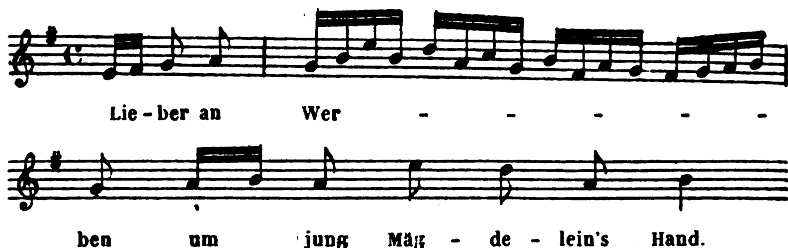


Ce n'est qu'un débris, mais suffisant pour nous permettre de retrouver la mélodie sous sa forme simple et primitive.

Voici encore un fragment mélodique emprunté à une chanson du même temps dont la poésie est parfaitement populaire :



Ne dirait-on pas aussi bien la grotesque sérénade du pédant Beckmesser dans *Les maîtres chanteurs de Nuremberg?*



Ce n'est certainement pas là un style populaire : les lourdes vocalises dont les manuscrits et les publications musicales du seizième siècle montrent les mélodies surchargées appartiennent bien plutôt au style du contrepoint; mais, la forme étant mise à part, les ornements vocalisés, populaires ou non, sortent de même source et procèdent du même principe. Encore n'était-il pas jadis certains chanteurs populaires pratiquant eux-mêmes ce style presque scolastique?

[1] *Le Parangon des chansons, tiers livre*, 1538, fragment intercalé dans *La fricassée*, par H. Fresneau, fol. 2.

[2] *Chansons du quinzième siècle*, n° LXXXI.

Les livres de vaudevilles du dix-septième siècle sont remplis de *passages,* et la fable du *Savetier et du Financier* montre que l'usage n'en était pas inconnu dans les milieux populaires de la ville : avec moins de rigueur, plus de liberté que la notation du temps passé n'en pouvait admettre, quelques-uns de ces ornements pourraient très bien figurer dans le chant populaire. Au dix-septième siècle, au moment où va se constituer une véritable école de chant français, il se trouve que les premiers chants composés pour l'opéra sont écrits dans un style orné qui rappelle tout à fait celui de la mélodie populaire (non pour la saveur mélodique, il s'en faut de beaucoup, mais pour les formes vocales). « Les chanteurs faisaient des ports de voix incessants; chaque note anticipait un peu sur la suivante », dit M. Weckerlin à propos de *Pomone* de Cambert; et il cite des exemples à l'appui, auxquels nous renvoyons[1]. Ces ports de voix, ces anticipations d'une note sur l'autre sont des procédés qu'on retrouve exactement dans le chant populaire. Les appoggiatures, les mordants, les grupetti des compositions vocales et instrumentales du temps de Rameau se rattachent évidemment d'une façon très intime aux ornements similaires en usage dans les mélodies populaires et les airs de cornemuse, de vielle, etc. : accrus par l'usage et le changement de milieu, ils sont souvent reconnaissables au passage.

On a pu voir dans la première partie quelques exemples du style orné tel qu'il est pratiqué dans la mélodie populaire. Comme la notation de ces ornements est très difficile, la plupart des recueils n'en contiennent pas, ou bien ils les donnent mal notés. Exceptons cependant le recueil de Bujeaud, où l'on trouvera d'intéressants spécimens. Pour fixer les idées sur le style et la nature de ces ornements, nous allons en donner quelques exemples choisis parmi les mélodies que nous avons recueillies dans diverses provinces : ils nous tiendront lieu de conclusion à ce chapitre.

FRAGMENT D'UNE CHANSON DE LA HAUTE BRETAGNE.

Andante.
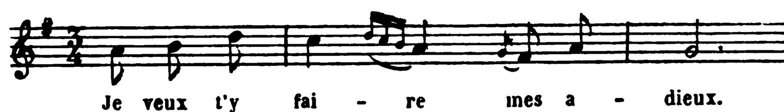
A - dieu la belle An - gé - li - -

que, A - dieu la belle An - gé - li - que.
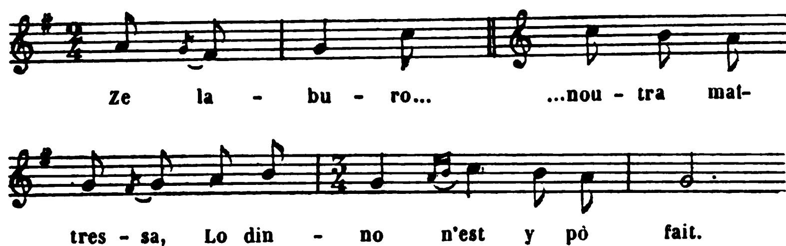
[1] CAMBERT, *Pomone*, édition Michaëlis, p. 17 de la notice.

FRAGMENTS DE CHANSONS DE LA BRESSE.
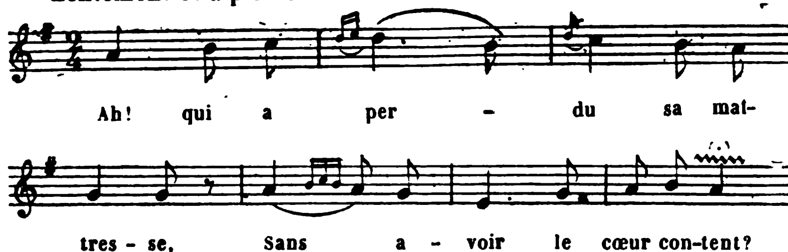
Moderato.



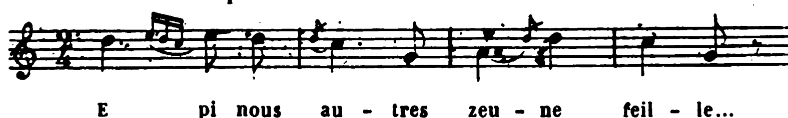
Assez vif.



Lentement et à pleine voix.

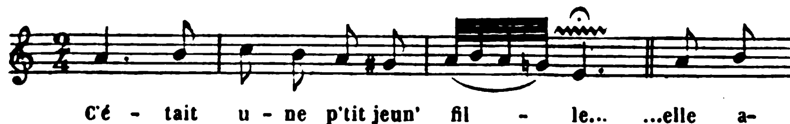


Lentement et à pleine voix.



Le fragment suivant est tiré d'une chanson berrichonne recueillie par Mme Viardot :

Moderato.



vait beau-coup d'ar - gent Pour faire un bon pa - ye -

ment, oh! Pour faire un bon pa - ye - ment.

Voici quelques exemples d'ornements analogues propres au style instrumental populaire.

FRAGMENTS DE MÉLODIES POUR LA MUSETTE RECUEILLIS DANS LE MORVAN.

Allegro.
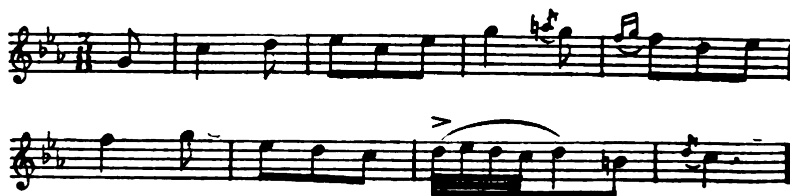


Presto.
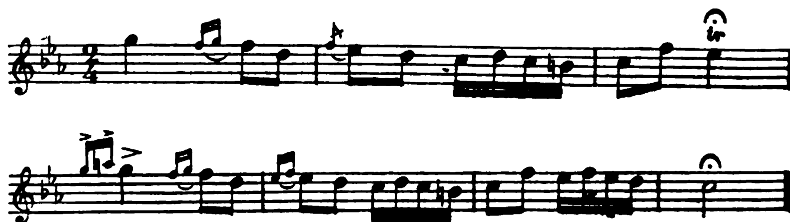


FRAGMENTS POUR LA VIELLE RECUEILLIS EN BRESSE.

Très modéré.

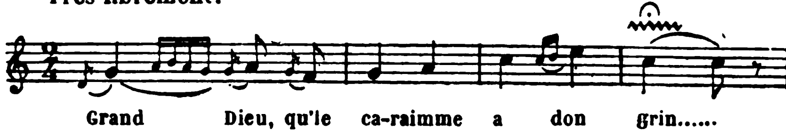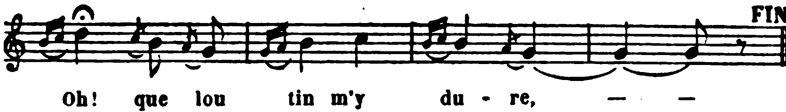


Lent, très librement.
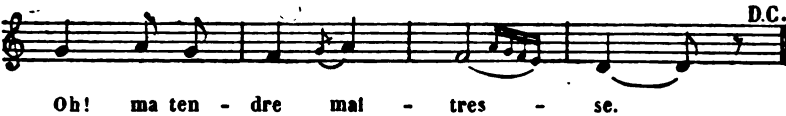


Ces ornements sont presque toujours improvisés sur un chant dont la forme originale est simple. Voici une mélodie qu'un paysan de Bresse, voulant nous en faire la démonstration, nous a chantée un jour, d'abord dans son état primitif, puis avec tout le luxe d'arabesques que lui inspirait sa fantaisie de chanteur populaire. Ce remarquable exemple contient à peu près toutes les formes d'ornements en usage dans ce genre de chant.

Très librement.







CHAPITRE III

ORIGINES ET TRANSFORMATIONS DE LA CHANSON POPULAIRE.

I

Le premier homme qui, obéissant à une inspiration supérieure, songea à unir en un tout harmonieux des paroles rythmées sur un chant, expression d'un sentiment que le langage ordinaire n'eût pu traduire dans toute sa plénitude, celui-là, si primitive qu'ait été son œuvre, est le vrai créateur de l'art lyrique, musique et poésie, nées ensemble d'un même jet, faites pour rester unies et retrouvant toujours une force nouvelle à se sentir appuyées l'une à l'autre.

Cet ancêtre de tous les lyriques, cet Adam des poètes et des musiciens, le vrai poète, ποιητής, celui qui crée, le vrai *trouvère*, celui qui trouve, ce fut assurément, entre tous les hommes, un prédestiné : aussi grand qu'Homère, que Shakespeare, que Beethoven, plus grand peut-être, puisqu'il inventa tout sans modèle, sans méthode, sans base de travail d'aucune sorte; qu'enfin tout ce qu'il fit, il le créa seul et de toutes pièces.

Mais l'œuvre de l'homme est fugitive et périssable; sans doute celui-ci fut méconnu pendant sa vie : lui-même n'eut pas conscience de la grandeur de sa mission. Cependant, si son nom fut oublié, ses enfants conservèrent ses chants; ils en composèrent eux-mêmes de nouveaux, imités de ceux qu'il avait formés, et les transmirent encore aux générations qui suivirent, de telle sorte que le souvenir s'en perpétua à travers les âges. Car ces chants, desquels procède un art aujourd'hui si complexe, étaient simples, rudimentaires même; avec leurs mouvements cadencés, leurs retours périodiques, ils restaient aisément gravés dans les mémoires encore vierges des hommes : leur forme, seule forme qui soit propre aux milieux incultes et primitifs, était celle de la chanson.

Ce qui se produisit évidemment dans les temps préhistoriques qui virent les premières manifestations de la vie intellectuelle dans l'humanité naissante, — et sans nous arrêter sur cette question par trop

en dehors de notre compétence, en nous en tenant aux seules indications fournies par la science contemporaine, nous rappellerons que, dès avant la séparation des peuples issus de la race indo-européenne, l'homme avait déjà, semble-t-il, appris à plier les mots aux cadences et aux lois du vers, — ces phénomènes de formation, de transmission, d'altération du chant primitif, nous les retrouverons encore aujourd'hui si nous observons avec soin les milieux dont la civilisation moderne n'a pas encore altéré foncièrement le caractère natif. Car la chanson est encore de nos jours la seule forme d'art propre aux esprits incultes et familière à ceux qu'une éducation avancée n'a pas rendus aptes à concevoir les richesses de l'art étudié qui se pratique en même temps dans d'autres centres. Avant que cet art, relativement jeune, ait commencé à se former, la chanson régnait sans partage : les plus puissants seigneurs du moyen âge, pas plus que les simples paysans, ne connaissaient d'autre forme lyrique. En ce temps-là, comme le fait observer M. Gaston Paris [1], « il n'y avait pas encore entre les *lettrés* et les *illettrés* cette distinction terrible, fruit de l'instruction différente, qui sépare aujourd'hui les peuples en deux classes presque étrangères l'une à l'autre, dont la première est à peu près sevrée de littérature, dont la seconde dédaigne et ignore ce qui n'est pas conforme aux règles de ses docteurs [2] ». Ni en Grèce ni au moyen âge cette distinction n'a existé ; la même poésie plaisait à tous, au prince comme au bourgeois, au chevalier comme au paysan. D'ailleurs, loin de la zone que nous occupons, parmi les peuples qui n'ont pas compris le progrès de la civilisation de la même façon que nous, ne constatons-nous pas encore les mêmes phénomènes? Chez les habitants de l'extrême Orient, par exemple, il n'y a pas de différence entre ce que nous appelons l'art populaire et l'art cultivé; l'artisan et le lettré écoutent avec le même plaisir, exécutent avec le même talent les mêmes chants; ces chants ne sont ni plus ni moins compliqués pour l'un que pour l'autre; le répertoire musical est le même pour tous. Ce répertoire se renouvelle peu; la plupart des chants de ces pays sont très anciens; ils sont transmis à travers les générations successives par la tradition, comme nos chansons populaires; nul progrès, nulle évolution dans cet art éternellement stationnaire. On dit que les Chinois chantent encore des chansons recueillies et fixées pour

[1] *La poésie du moyen âge*, p. 21-22.

[2] On pourrait même établir aujourd'hui, en musique, une triple distinction, déterminer trois courants : le courant *artistique*, le courant *bourgeois* et le courant *populaire*. Le premier est haï du second et ignoré du troisième, qui d'ailleurs ne saurait le comprendre; par contre, le premier n'a qu'estime et marques d'intérêt pour le troisième, tandis que celui-ci garde toute son admiration pour le second, lequel lui répond par un mépris absolu, et tend constamment à l'absorber, à quoi il ne parvient que trop, hélas!

la première fois il y a trente et un siècles. Ancienneté à part, la musique des Arabes répond aussi à plusieurs des traits indiqués ci-dessus. Même encore aujourd'hui, dans une nation jeune et chez laquelle une civilisation avancée n'a pas supprimé les influences natives, en Russie, les chansons populaires sont répandues dans toutes les classes de la société; on les enseigne dans les lycées; le savant les connaît et les chante aussi bien que le plus humble moujik.

En France, il en fut de même jusqu'au jour où le développement de la musique harmonique établit une différence absolument tranchée entre la chanson, qui resta le domaine des paysans, et la musique savante, réservée aux classes élevées et éclairées. Encore celle-ci eut-elle grand'peine à s'imposer définitivement et à chasser des villes sa compagne et doyenne, la chanson populaire. Même au seizième siècle, le siècle de Jannequin, de Roland de Lassus et de Palestrina, l'art harmonique était encore si loin d'être le maître de la place que la chanson avait conservé son prestige jusque dans les milieux les plus raffinés. Un livre que nous avons eu déjà fréquemment l'occasion de consulter, l'*Orchésographie,* nous a appris qu'à la fin du seizième siècle, à la cour comme à la ville, on dansait aux chansons, ou tout au moins que, dans les danses instrumentales, les instruments « sonnaient des chansons »; l'imprimeur d'un recueil normand de chansons à danser du dix-septième siècle[1] nous informe de même qu'à son époque, « dans les bonnes compagnies, à défaut d'instruments, on dansait le plus souvent aux chansons »; et celles qu'il donne à la suite de cet avertissement sont assurément les meilleures chansons populaires qui aient paru au dix-septième siècle. Faut-il rappeler les innombrables chansons citées par Rabelais comme étant universellement connues de son temps et dont quelques-unes sont encore presque populaires? Il est vrai que l'encyclopédiste Rabelais ne borne pas ses connaissances musicales aux seules chansons populaires, et que c'est encore à lui qu'il faut s'adresser pour connaître les noms du plus grand nombre de compositeurs du seizième siècle; mais voici un autre auteur du même temps pour qui toute la musique se résume en un seul mot : la chanson; c'est le Breton du Faïl, qui, dans un chapitre consacré à une discussion musicale, prouve qu'il ne connaît pas d'autres musiciens que les ménétriers, pas d'autres formes lyriques que les complaintes et chansons narratives, chansons de métiers, berceuses, chants de rameurs, de laboureurs, et les chansons de danse. Parlant des danses bretonnes, l'un de ses personnages, premier celtisant de nous connu, en fait remonter l'origine au temps des Gaulois, comme le langage bas breton

[1] Le *Recueil des plus belles chansons de dance de ce temps,* à la suite du *Recueil des plus beaux airs,* etc. Caen, Jacques Mangeant, 1615 : *L'imprimeur au lecteur.*

lui-même, et compare les beautés du *Trihori* et du *Carole* (branle) à celles des branles de Bourgogne et de Champagne, du passe-pied de la haute Bretagne, etc. Un seul nom de compositeur est prononcé : celui de Jannequin, de tous les compositeurs du temps celui dont la musique a le plus l'allure de la chanson française[1]. Enfin un livre moderne va nous ouvrir des vues nouvelles, et très curieuses, sur l'importance attribuée à la chanson populaire dans les milieux les moins rustiques, jusqu'après le dix-septième siècle : dans certains prieurés bretons, en suite d'usages féodaux établis aux onzième et douzième siècles, il y avait de certaines redevances qui étaient fournies en chansons : ici, le prieur jouissait du *droit de chanson* ou *chant nuptial* dû par les nouveaux mariés le dimanche après les noces; là, il était dû par chaque nouvelle mariée une *chanson en dansant*. Ailleurs, le seigneur pare la mariée d'un chapeau de fleurs, pendant que toutes les femmes mariées dans l'année dansent en chantant une chanson : ainsi le veut la coutume. Ailleurs encore, la mariée est tenue de chanter une chanson entière et le premier couplet de neuf autres chansons; « et doibvent danser tous pendant les dites neuf chansons[2] ». Et ces jours-là étaient jours de fête; les jouissances musicales procurées par une simple chanson de danse ou de noce étaient les plus vives que pût éprouver l'auditeur : la chanson populaire était bien véritablement pour lui la forme de l'art musical par excellence.

Il est donc établi que la chanson populaire n'est pas une fantaisie fugitive de quelque cerveau inoccupé, mais que, tout au contraire, elle représente la manifestation la plus ancienne de la musique; que certains peuples non civilisés ou d'une civilisation différente de la nôtre ne conçoivent pas pour cet art d'autre manière d'être; qu'en France, elle en est restée la seule forme usitée jusqu'à l'époque, relativement récente, où s'affirmèrent les progrès de l'harmonie; que, chassée des villes par un nouveau courant artistique, elle s'est réfugiée dans le milieu moins cultivé des habitants des campagnes, où elle est encore vivante; que même au seizième et au dix-septième siècle, où l'art harmonique avait déjà pris définitivement position, elle n'avait pas encore disparu complètement des milieux les plus cultivés, pour lesquels elle représentait encore une partie des moins négligeables de l'art.

Or, tout art, si humble qu'il soit, obéit à des lois constitutives de formation, de transformation et d'évolution. Nous allons tenter de déterminer quelles sont ces lois pour l'art primitif de la chanson.

[1] Du Faïl, *Contes d'Eutrapel,* chapitre *De la musique d'Eutrapel.*
[2] Decombe, *Chansons populaires de l'Ille-et-Vilaine,* introd., p. xvi et suiv.

II

La chanson populaire est donc essentiellement (il importe de le bien préciser) la forme lyrique convenant à des milieux intellectuels dont le peuple de nos campagnes, ou, plus exactement, les paysans illettrés des générations précédentes nous fournissent l'équivalent. Or, le niveau auquel ils correspondent est précisément celui qu'atteignaient les classes les plus élevées, les plus cultivées des époques barbares ou primitives. Anciennes ou modernes, les chansons nées dans ces milieux n'ont pas poussé toutes seules. Ce terme de *génération spontanée* ne saurait être appliqué à leur origine, si ce n'est par extension et seulement pour faire mieux ressortir leur caractère prime-sautier. Oui, sans doute les chansons populaires sont des compositions de premier jet; mais elles n'en ont pas moins des auteurs. Ces auteurs sont du peuple. Ils sont, par la nature et le génie, supérieurs à leur entourage; étant d'un esprit plus pénétrant, ils voient, ils sentent ce que les autres ne sentent ni ne voient; mais ils ont le même langage, les mêmes coutumes, la même vie; leur esprit n'est que l'esprit populaire affiné, supérieur à celui des autres hommes bien plutôt par des dispositions naturelles que par des études et une culture raisonnée. Une espèce de routine leur tient lieu de théories et de règles; mais surtout ils sont les dépositaires de cette poésie qui vit à l'état latent au fond de toute âme humaine, et qu'eux seuls savent faire sortir et exprimer avec la vivacité et la précision qui conviennent à l'art lyrique.

Les bardes gaulois sont les premiers types connus des compositeurs populaires de notre pays. Encore peut-on reconnaître chez eux certaines pratiques d'un art savant qui les éloignent quelque peu des véritables milieux populaires et les rapprochent de la caste religieuse; mais en réalité ils sont intermédiaires entre les deux milieux, d'ailleurs beaucoup moins différents de langue et de culture que ne le sont aujourd'hui le peuple des campagnes et les classes éclairées des villes. Leurs chants, faits pour être répétés parmi le peuple, eurent un des traits les plus caractéristiques de la chanson populaire; ils ne furent jamais écrits, ils furent conçus et transmis uniquement par la voie orale.

Plus populaire encore était l'art lyrique des peuplades germaniques qui s'établirent en Gaule à l'époque des invasions des Barbares. Si

les peuples celtiques de l'antiquité ne connaissaient pas l'écriture, ils avaient cependant des traditions d'un art relativement savant, même quelque peu artificiel : dans les chants des Germains, au contraire, il semble qu'il n'y ait eu que rudesse et barbarie, ce qui n'exclut point, d'ailleurs, un sentiment même très vif de la cadence et des formes lyriques. M. Renan a comparé quelque part le train de vie qu'on menait à la cour des rois mérovingiens à celui des grandes métairies de la Normandie ou de l'Ile-de-France en notre siècle. Le Roi, c'est le maître, imprimant la direction générale, surveillant l'exécution des ordres donnés; la cour, ce sont ses proches, ses hôtes, tous ceux qui, à quelque titre que ce soit, remplissent un office dans la maison. Et les jours de fête, quel est l'hôte nouveau qui vient cadencer les danses, animer le festin de ses chants? Le ménétrier, le chanteur populaire. Il existait aussi jadis, il chantait les combats, il disait les chants épiques dans lesquels était célébrée la gloire des héros de sa race. Les formes lyriques ont changé, mais, de la ferme contemporaine à la résidence du roi de la première race, les manifestations d'art sont demeurées à peu près les mêmes.

La chanson populaire a donc vécu constamment, se déplaçant tour à tour de l'une à l'autre couche sociale, dans des milieux intellectuels analogues, et le ménétrier d'aujourd'hui est le successeur naturel des bardes celtiques et des chanteurs épiques des Germains. Il n'a plus, évidemment, sur les autres hommes sa supériorité passée, — car le génie ne se manifeste plus aujourd'hui sans une longue culture, — mais, si dégénéré qu'il soit, c'est encore chez lui seul que l'on pourrait retrouver quelques traces traditionnelles des pratiques propres aux musiciens-poètes de l'âge primitif.

Une enquête minutieuse, dirigée par une critique sévère, pourrait seule nous éclairer sur cette question, éminemment intéressante, de la production de la poésie et du chant primitifs : elle n'a malheureusement pas été faite, et nous sommes forcés de nous contenter de quelques vagues indications. George Sand a effleuré la question dans quelques-uns de ses livres : les *Maîtres sonneurs*, qui, au point de vue du métier musical, paraissent être faits sur des données précises et une observation exacte, renferment notamment quelques renseignements intéressants sur les pratiques et les traditions des ménétriers bourbonnais et berrichons; mais il semble en résulter que, si l'exécution instrumentale exige d'eux, pour arriver à la perfection, des études soutenues et dirigées suivant des principes déterminés, la composition est, au contraire, à peine regardée comme un travail et presque entièrement livrée à l'instinct. En Bretagne, on cite encore en notre siècle des ménétriers ou des chanteurs qui sont auteurs de chansons populaires, composées dans les règles et le sentiment du genre,

et restées, depuis de longues années déjà, dans la mémoire des Bretons. Il en est un qui jouit d'une véritable célébrité en basse Bretagne; il se nomme Kérambrun; il est tisserand de son métier; mais ce qui a fait sa gloire, ce sont d'abord ses succès comme acteur des tragédies bretonnes, et surtout les chansons qu'il a composées. M. Paul Sébillot nous a signalé plusieurs *gwerz* bretons, parfaitement dans le ton de l'antique chanson populaire, qui sont de la façon de Kérambrun, ou du moins qu'il a refaits; car c'est souvent à un simple rajeunissement que se borne le travail de l'auteur moderne de chansons populaires; et, détail important pour nous, c'est toujours sur des airs connus qu'il compose ses vers. Nous l'avons observé en Bresse, où l'usage de faire des chansons en patois sur certains événements ne s'est pas encore complètement perdu; les unes, écrites par des lettrés, ne rentrent pas dans notre sujet; d'autres, fabriquées par des paysans authentiques, ont été composées de verve, en un moment de bonne humeur, — l'instinct d'imitation tenant lieu chez eux de toute règle et de toute culture, — non écrites, et transmises par voie orale : plusieurs sont restées, qui ont trait à des événements relativement anciens. Mais, dans toutes, les mélodies sont antérieures aux poésies. Nous savons plusieurs chansons satiriques, sur des faits d'ordre essentiellement intime, qui se chantent sur une même mélodie, laquelle semble être ainsi devenue le *timbre* traditionnel des chansons de cette nature. Une autre, ayant pour sujet les invasions autrichiennes de 1814 et de 1815, se chante sur un air dont nous avons retrouvé le type jusqu'en Normandie : au reste, bien que son auteur, aujourd'hui mort, ait été parfaitement connu parmi les joyeux chanteurs et joueurs de vielle des environs de Bourg, il n'en est pas moins certain qu'il s'est inspiré d'autres chansons : une chanson berrichonne dite la *Chanson des Anglais,* dont on fait remonter l'origine à la guerre de Cent ans, présente des ressemblances évidentes avec la *Chanson des Autrichiens* bressane; l'invention ne tient donc qu'une place relativement restreinte dans le travail du chansonnier moderne, qui s'est borné à traduire, adapter, refaire, développer, cela tant au point de vue poétique que musical. Un vieux paysan, renommé parmi les chanteurs de son pays, me chantait un jour des chansons de moi connues, dans lesquelles étaient intercalés des couplets nouveaux. Comme j'en exprimais mon étonnement, il répondit d'un air entendu, en se désignant lui-même par son nom : « May... en sait toujours un de plus que les autres! » voulant faire entendre qu'il était l'auteur des couplets inédits; mais il n'a jamais composé une chanson entière. Il en est donc de la chanson populaire comme du vaudeville; elle *s'accroît en marchant.* Et pourquoi ne citerions-nous pas aussi l'exemple de la chanson populaire moderne par excellence, la *Marseillaise?* Nous en

connaissons l'auteur; nous avons même pu surprendre en lui le secret de la création de l'œuvre lyrique; d'autre part, nous savons que de nombreux couplets ont été ajoutés à sa composition première; que même, parmi les seuls couplets de la *Marseillaise* qui soient restés populaires (trois au plus), il en est un qui n'est précisément pas de lui. Quant à la mélodie, nous avons constaté en son temps ce qu'elle doit aux formules courantes du temps où elle fut créée, et combien de transformations elle subit dès qu'elle entra dans le domaine public; nous avons pu ainsi, par un seul exemple, étudier tous les phénomènes d'origine, de transformation et de transmission de la chanson populaire. La *Marseillaise* est une œuvre moderne, de forme différente de celle des chansons traditionnelles françaises : est-ce une raison pour refuser d'étendre à ces dernières le bénéfice des observations qu'elle nous a fournies? L'esprit populaire ne varie pas à ce point.

Mais il est encore pour nous une autre source de renseignements : les improvisations, qui nous permettent de surprendre sur le vif les secrets de la production populaire. Elles sont encore pratiquées, ou du moins l'étaient vers le milieu de ce siècle, dans quelques-unes de nos provinces où les usages primitifs se sont le moins perdus. En Bretagne, par exemple, M. de la Villemarqué a entendu dans sa jeunesse une improvisation collective dont il rend compte ainsi :

« Un maître meunier, qu'on me dit être le plus célèbre chanteur de noces des montagnes, menait le branle et la chanson; pour collaborateurs il avait le premier valet de son moulin, sept laboureurs, et trois *pillaouer* ou chiffonniers ambulants. Sa méthode de composition me donna une idée exacte de celle des improvisateurs bretons. Le premier vers de chaque distique de la ballade une fois trouvé, il le répétait à plusieurs reprises; ses compagnons, le répétant de même, lui laissaient le temps de trouver le second, qu'ils reprenaient pareillement après lui. Quand un distique était achevé, il commençait généralement le suivant par les derniers mots, souvent par les derniers vers de ce distique, de manière que les couplets s'engrenaient les uns dans les autres. La voix ou l'inspiration venant à manquer au principal chanteur, son voisin de droite poursuivait; à celui-ci succédait le troisième; puis le quatrième continuait, et tous les autres ainsi de suite, à tour de rôle, jusqu'au premier, auquel la chaîne recommençait[1]. » Cette chanson était improvisée en dansant en rond; elle avait pour sujet une conversation qui venait de passionner les improvisateurs, lesquels, abandonnant la vile prose, continuaient à exprimer leurs sentiments sur un ton plus lyrique. Dans le procédé exposé, nous retrouvons,

[1] *Barzaz-Breiz*, p. 396; mélodie, pl. XXXI. M. Paul Sébillot nous confirme les indications ci-dessus; il a entendu improviser de même dans diverses parties de la basse Bretagne.

avec plus de liberté évidemment, mais toujours dans le même esprit, le principe essentiellement populaire des couplets croisés, introduisant chacun un très petit nombre de vers nouveaux, parfois un seul, perdu au milieu des reprises ou des longs refrains qu'on répète en chœur. Quant à la musique, c'est une courte formule mélodique, d'un caractère très *pur breton,* qui, très probablement, n'était pas improvisée. Le chant ne l'est généralement pas : un air connu, en effet, loin de distraire l'attention, la fixe et aide à trouver le vers qui doit s'y adapter.

Les peuples méridionaux sont, par nature, particulièrement prédisposés à ces sortes de productions. Voici comment s'improvisaient, dans le pays basque, les sérénades que les galants adressent à leurs belles : « Au milieu d'un groupe de jeunes gens, un individu chantait des stances qu'il paraissait adresser à une troupe de jeunes filles; la rue tout entière séparait les deux groupes, sans qu'aucun de ceux qui les composaient cherchât à franchir cet intervalle et à se rapprocher. Les jeunes filles reprenaient, à la fin de chaque stance, et chantaient en chœur une sorte de refrain. Pendant ce temps, le chanteur, rappelant ses idées, trouvait dans sa tête basque le sujet d'un autre couplet, auquel on répondait de la même manière [1]. » En Provence, les sérénades données aux jeunes filles pendant les nuits de mai, composées d'abord de chansons et d'airs de tambourins, s'achevaient fréquemment par des couplets improvisés sur un nom de fleur [2] : le nombre d'idées se rattachant à ce sujet étant forcément assez restreint, les improvisateurs ne doivent pas se priver parfois de quelques réminiscences. Le même usage se retrouve en Corse, où les jeunes gens improvisent, sous le nom de *serenata*, une espèce de litanie amoureuse dans laquelle l'objet aimé est comparé dans chaque couplet à une fleur différente [3]. Mais surtout la Corse a ses *voceri :* produits d'un sentiment poétique essentiellement original, asservis en outre à des règles précises, ou tout au moins à une routine, à des habitudes nettement déterminées (car, loin d'affecter la liberté d'allure de la plupart des autres improvisations, les *voceri,* si du moins nous en jugeons par ceux qui sont publiés, sont des compositions parfaitement correctes et conformes aux principes de la plus pure poésie populaire), ces chants sont incontestablement les plus beaux types de l'improvisation populaire. Mais, là encore, la poésie est seule improvisée. Dans un récent ouvrage [4], un explorateur de la Corse assurait qu'il n'existait pas plus de deux ou trois mélodies de *voceri;* il y en a peut-être quel-

[1] CHAMPFLEURY et WECKERLIN, *Provinces de France,* préf., p. IV.
[2] Damase ARBAUD, *Provence,* t. I, p. 223 et suiv.
[3] *Id.*, *ibid.*, p. 225.
[4] Paul BOURDE, *En Corse.*

que peu davantage; cette indication suffit néanmoins à préciser le rôle que joue la mélodie dans la composition du *vocero* : elle est préexistante; les poésies seules, variant à l'infini, sont les produits de l'improvisation.

Si cet examen des procédés propres à la composition et à l'improvisation des chansons populaires a pu nous fournir des indications au sujet de la facture des poésies, il faut reconnaître qu'il ne nous a pas aussi bien éclairés sur la production musicale. En effet, dans presque tous les cas considérés, nous avons vu que les chansons étaient faites sur des airs déjà connus. Ces airs ne se sont pourtant pas faits tout seuls. Mais à quoi bon nous attacher à vouloir rechercher ici des procédés? Rien n'est moins artificiel que la composition de la mélodie : elle naît spontanément, sans recherche, sous l'action d'un sentiment surexcité, ou même, plus simplement encore, coulant de source, jaillissant d'un cerveau bien organisé, pour qui la musique est le langage naturel et expressif par excellence. Par son manque de précision même, la mélodie est, bien moins que la poésie, soumise à des règles; les aptitudes musicales peuvent se manifester indépendamment de toute culture, et il pourrait s'en révéler tout autant chez les paysans; on en eût peut-être constaté jadis davantage dans les milieux incultes des temps primitifs, qu'il ne s'en trouve aujourd'hui même dans les villes où il y a un conservatoire.

La composition des chansons populaires n'exige donc des auteurs que des dispositions naturelles, jointes à une certaine habitude des formes particulières au genre, la pratique, une sorte de routine. Il nous paraît ainsi parfaitement établi que la chanson populaire sort véritablement des milieux populaires. Cela dit, plus avisé peut-être que certains auteurs qui, ayant recueilli dans les campagnes des chansons venues manifestement des villes, en ont conclu qu'il en était de même de tout le répertoire populaire, nous ne ferons aucune difficulté de reconnaître que les paysans chantent aussi d'autres chansons. Sans parler des modernes chansons de cafés-concerts, qui tuent la chanson populaire, — en cela il nous est impossible de reconnaître les bienfaits du progrès des temps, — nous rappellerons simplement ce que nous avons dit, dans la première partie de cet ouvrage, des noëls, écrits pour la plupart aux seizième et dix-septième siècles (imprimés aussitôt) par des lettrés, faits en vue du peuple, cela très adroitement, mais non sortis du peuple; — des chansons à boire, qui ne sont pas plus populaires d'origine; nous aurions pu même citer des chansons en patois de certaines provinces, d'aspect presque populaire et restées quelque temps dans la mémoire du peuple, mais qui, loin d'être des productions originales, sont de simples pastiches écrits par des lettrés, des bourgeois; nous en connaissons plusieurs de notre pays, nous en

pourrions citer les auteurs. Dans le Midi, où une littérature locale a survécu, les poésies de Mistral, de Roumanille, d'Aubanel font par endroits une rude concurrence aux chansons du temps passé; dans le Béarn, la vogue des romances de Despourrins ne s'est pas ralentie depuis un siècle et plus : elles sont encore chantées, autant et plus que les plus authentiques et les plus anciennes chansons populaires. Dans la basse Bretagne, dans la Flandre, en un mot dans tous les pays qui ont une langue et des mœurs à eux, on trouvera des exemples analogues. Enfin, le répertoire de la pure chanson populaire française a été souvent gâté, surtout depuis notre siècle, par l'influence toujours croissante de l'esprit des villes, et non, bien entendu, du meilleur. Il y a des chansons de conscription, des chansons militaires, qui n'ont plus rien assurément de la naïveté des anciens temps; nous pourrions citer aussi telle chanson satirique, devenue vraiment populaire, où le paysan se tourne lui-même en ridicule, et où nous croyons reconnaître surtout des traces d'esprit faubourien. Ces grossières chansons se multiplient malheureusement dans nos campagnes. Sans nier qu'elles existent, nous ne nous occuperons pas d'elles, et nous nous en tiendrons scrupuleusement à notre sujet, assez vaste par lui-même : l'art primitif, le seul digne de la popularité.

III

Un des phénomènes les plus caractéristiques que nous fasse connaître l'étude de la chanson populaire, c'est la mobilité extrême des poésies et surtout des mélodies. Nous savons, par de nombreux exemples donnés dans la première partie, que les chansons populaires françaises les plus typiques, loin d'être spéciales à telle ou telle province, sont répandues dans tous les pays où la langue française est parlée, à tel point qu'il en est qu'on retrouve non seulement à la fois dans le Poitou et la Lorraine, la Bretagne et la Bourgogne, mais jusqu'au Canada, où l'influence de la langue et des mœurs françaises, datant du seizième siècle, s'est maintenue jusqu'à nos jours. Parmi les chansons populaires recueillies de notre temps dans cette contrée, on en peut citer que d'anciennes publications nous font connaître manifestement pour antérieures à l'occupation française : telle est la chanson : *J'ai bien nourri longtemps le geai,* dont on trouve le premier type dans un manuscrit de chansons du quinzième siècle déjà

souvent cité par nous [1]; la célèbre chanson de *La claire fontaine*, dont il y a des versions imprimées dans les recueils de Ballard au dix-huitième siècle, et qui est évidemment très antérieure, est tellement populaire au Canada qu'elle en est, dit un auteur du pays, devenue pour ainsi dire le chant national [2]. Enfin, beaucoup de nos chansons sont également populaires dans des pays étrangers, où on les retrouve sous les aspects plus ou moins variés qu'ont donnés aux types primitifs les différences de langage et de tempérament national, mais encore reconnaissables.

Cette transmission à travers le temps et l'espace ne s'opère pas sans amener de notables altérations aux formes primitives des chansons. Sauf pour un petit nombre de chants privilégiés dont le type s'est conservé, dans des pays éloignés, sinon identique, du moins sans différences trop marquées, la même chanson, prise dans plusieurs provinces, se présente la plupart du temps sous des formes tellement variées que souvent elle en est méconnaissable. Nous avons donc encore une fois l'occasion d'observer le travail du génie populaire, mais d'une façon plus insaisissable encore que lorsque nous tentions de pénétrer ses secrets de création. Ici, la plupart du temps, plus de lois, plus de traditions, plus même aucun effort de l'esprit : liberté absolue, l'instinct seul maître. Couplets ajoutés, supprimés, épisodes intercalés, dénouements changés, forme poétique entièrement modifiée, rythmes différents, assonances différentes, refrains différents, tout cela se montre dans les versions des chansons populaires les plus répandues : et quels sont les auteurs de ces variantes? Tout le monde et personne; le premier venu, qui, soit par défaut de mémoire, soit par un tour d'esprit particulier, aura changé un vers, une phrase, une idée; un autre en aura fait autant à côté, et une nouvelle tradition se sera établie sur ces données. D'autres fois, les modifications sont de telle nature qu'il n'est plus possible de les attribuer à une influence collective : par exemple lorsque, sur la même donnée, une autre chanson aura été refaite sous une forme absolument différente; ou bien lorsque la chanson aura été mise du français en patois, ce qui exige un travail de traduction qui ne peut être le fait que d'un seul individu, quelque chanteur ou ménétrier plus éclairé que la foule et au courant des traditions et des pratiques du genre; encore ce travail est-il fait d'une façon si naturelle qu'il serait la plupart du temps im-

[1] G. PARIS et GEVAERT, *Chansons du quinzième siècle*, n° 26. Cf. GAGNON, *Chansons populaires du Canada*, p. 232-236, et O. HAVARD, *L'aguillaneuf et les noëls*, articles du *Monde hebdomadaire*, 1882-83 : l'auteur de cette dernière étude dit que l'air sur lequel cette chanson se chante au Canada rappelle d'une façon frappante celui sur lequel elle est restée populaire en Normandie sous forme d'aguillaneuf.

[2] GAGNON, *Canada*, p. 1-4.

possible, si l'on pouvait comparer la traduction et l'original, de dire lequel a servi de modèle à l'autre. Voilà un embarras où la littérature ne nous plongera jamais. Nous citerions même au besoin telle chanson patoise, traduction évidente d'une chanson française dont le type est connu, qui, dans sa nouvelle forme, a plus de charme, de saveur et de piquant que l'original.

Les mêmes observations s'appliquent aux mélodies. Presque toujours deux versions d'un même chant présentent assez de différences pour qu'on puisse les considérer comme des variations d'un même thème. Parfois les altérations se multiplient à tel point qu'il ne reste plus de la première version qu'un très petit fragment; et si ce fragment vient à disparaître à son tour, qui dira si la mélodie ainsi formée procède d'un type primitif ou si elle a été composée de toutes pièces? Les cas de ce genre sont d'autant plus fréquents que la mélodie est douée d'une beaucoup plus grande sensibilité que les vers. Souvent un même chant va jusqu'à prendre, avec des différences d'interprétation, un aspect absolument nouveau. « Écoutez, nous dit Bujeaud, une chanson du Bocage, chanson lente et mélancolique, lente comme l'esprit même du *Bocain,* suivez-la à travers le pays; vous la verrez se dégourdir dans la plaine poitevine; plus loin, en Saintonge, vous la rencontrerez décidément gaie, troussée à la mode de l'endroit, et enfin en s'intronisant dans l'Angoumois elle se déridera tout à fait et pétillera de verve et d'entrain, tandis que sur la côte elle résonnera encore traînante et monotone comme le vent de la mer[1]. » Nous avons fait souvent des remarques analogues dans nos chasses aux chansons populaires dans les provinces de l'Est et du Centre; nous avons observé surtout que, suivant le tempérament propre à chaque province, chacune adopte de préférence les mélodies qui lui conviennent, introduisant même sur d'anciennes paroles de nouveaux airs. En Bresse, nous avons entendu chanter des fragments parfaitement exacts d'*Au clair de la lune,* sous forme de sérénade ou *ébaude,* avec une mélodie en premier ton du plain-chant d'un caractère rustique des mieux accusés[2]. D'autres fois, c'est un même chant que nous avons trouvé appliqué à plusieurs poésies. Nous ne cacherons même pas que des airs de vaudeville ou de chansons modernes se soient parfois introduits sur des paroles populaires.

Il nous serait facile de donner de nombreux exemples de tout ce que nous avançons ici : ce serait, croyons-nous, surcharger inutilement ce travail; on a pu faire à cet égard, au cours des principaux chapitres de la première partie, des observations suffisantes pour que

[1] BUJEAUD, *Provinces de l'Ouest,* t. I, p. 3.
[2] Voir cette mélodie dans un des plus récents numéros de la *Revue des traditions populaires,* juin 1889.

nous croyions inutile d'y revenir, et nous aurons sans doute d'autres occasions de traiter en détail des questions qui ne sauraient être étudiées plus longuement dans un ouvrage d'un caractère général. Bornons-nous donc à résumer en quelques phrases les observations précédentes.

Le peuple crée ses chansons. Il les transforme à son caprice, de mille façons et par les moyens les plus divers. Le nombre d'idées dont elles procèdent est restreint et commun à peu près à tous les milieux populaires; en d'autres termes, les sujets de chansons populaires sont en petit nombre, mais les aspects en sont multipliés par la tournure qu'ils prennent et les formes variées sous lesquelles ils sont traités. Les caractères propres à chaque province résident donc bien plutôt dans cette diversité d'apparences que dans la nature et l'esprit des sujets. Et quant à prétendre, sous ces altérations infinies, retrouver les types primitifs des chansons populaires, c'est, la plupart du temps, une simple illusion.

IV

Cependant, il ne sera peut-être pas impossible d'en retrouver parfois les origines. Grâce à de patientes recherches, à d'ingénieux rapprochements, plus d'une fois les savants sont parvenus à remonter aux sources, même à des sources très éloignées. C'est ainsi qu'ayant constaté l'existence de certains types de chansons dans tous les pays de la famille indo-européenne, ils ont pu en inférer que l'idée première de ces chansons date d'une époque antérieure à la séparation des différentes branches de cette famille, aux temps préhistoriques, conséquemment. D'autres, communes à tous les peuples de race celtique, ont, de ce fait, évidemment une origine celtique. Nous déclinons toute compétence pour tout ce qui concerne le côté littéraire de ces questions, et nous bornons à enregistrer ces résultats sans les apprécier ni chercher à y rien ajouter; mais, au point de vue musical, qui a été jusqu'ici complètement négligé, il se peut que nous puissions apporter de nouveaux éclaircissements. C'est ce que nous allons essayer de faire avant de clore ce chapitre.

Entendons-nous bien : il ne s'agit pas de retrouver ici les chants exacts des époques reculées ou primitives auxquelles nous allons remonter. Nous l'avons dit, au travers des altérations successives que la tradi-

tion orale amène de jour en jour dans les mélodies populaires, il n'est pas possible de supposer que des mélodies aussi anciennes aient pu intégralement venir à nous. Mais en comparant entre eux des chants de certains caractères, attribués à certains sujets, appropriés à certains usages, si nous reconnaissons que ces chants appartiennent à un seul et même type, nous pourrons d'abord, sinon retrouver ce type, du moins reconnaître qu'il nous en est resté les aspects caractéristiques, les traits essentiels; et si, par surcroît, nous avons pu en déterminer l'origine, nous conclurons de là que, grâce à la tradition populaire, à défaut de chants entiers de l'époque visée, nous en connaissons du moins des fragments, des types mélodiques; qu'ainsi nos paysans, attachés à leurs anciennes coutumes, chantent encore dans le même style, avec les mêmes accents que chantaient les hommes de la race et des temps désignés.

Prenons par exemple une chanson de quête du mois de mai, citée dans la première partie [1], chanson qui (cela a été établi en son lieu) est spéciale à une fête populaire considérée comme une survivance des fêtes religieuses de la civilisation celtique. Plusieurs variantes, de différents pays, sont venues à nous. Dans toutes, les poésies sont remarquables par leur extrême incorrection. Le vers n'a plus de forme; le rythme, les assonances ont disparu; les couplets sont inégaux : cependant, sous les rugosités de cette forme incorrecte, on retrouve quand même des idées charmantes, poétiques, savoureuses, qui semblent transportées d'une langue étrangère et inconnue. On dirait des traductions en une prose à peine cadencée : c'est qu'en effet, très vraisemblablement, ces poésies ne sont que des traductions de types préexistants et conçus dans une autre langue, traductions opérées tout naturellement par le temps et les variations du langage. Dans ces chansons figurent, en manière de refrains, des mots inconnus de nous : *trimésa, trimousette,* comme ailleurs *guilloné* ou *aguillaneuf,* dont on a cherché de si bizarres explications; ne sont-ce pas là des vestiges de la langue primitive de ces chansons? Des altérations évidentes, l'adjonction moderne de couplets d'un tout autre sentiment, l'appropriation des formules d'une religion antique aux pratiques chrétiennes, tout cela ne fait que mettre mieux en lumière ces caractères primitifs.

Pour les mélodies, si simples qu'elles soient, elles ont, dans leur monotonie, un certain caractère particulier, un air de gravité presque religieuse qui doit leur valoir une place à part dans le répertoire des mélodies populaires. Chose presque unique, le même type mélodique s'est conservé pour ces chansons dans les provinces les plus éloignées.

[1] Voir ci-dessus, p. 192.

En Lorraine et Champagne, la chanson de quête traditionnelle commence par cette formule mélodique :

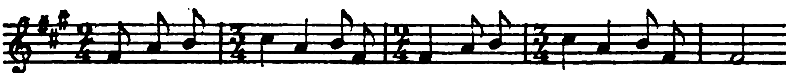
VERSION CHAMPENOISE.



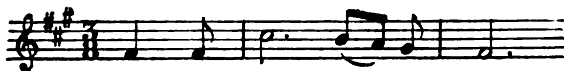
VERSION LORRAINE.



En Bresse nous trouvons celle-ci :



Tout à l'autre bout de la France, malgré des modifications plus profondes, nous reconnaissons le même accent :



Ici, un rapprochement assez imprévu se présente. La prose de Pâques, *O filii*, procède exactement du même type mélodique :



Or, cette mélodie n'a à aucun degré l'allure du chant grégorien. De tous les chants de l'Église catholique, aucun ne rivalise avec elle en

popularité : c'est un *timbre*, et des plus fréquemment employés dans les vaudevilles, par exemple dans les chansons politiques et satiriques. Elle a évidemment une autre origine que les chants de la liturgie : tout le monde s'accorde à la reconnaître pour française plutôt que latine. M. Léon Gautier range la poésie parmi les *tropes*, chants extra-liturgiques très en vogue aux onzième et douzième siècles et faits en vue d'auditoires populaires ou du moins profanes[1] : il n'est pas douteux que cette poésie, destinée à célébrer la grande fête chrétienne du printemps, ait été composée dans le seul but d'introduire dans le répertoire chrétien une mélodie jusqu'alors consacrée à des fêtes profanes et païennes, souvenir lointain d'antiques rites religieux.

Poussons les rapprochements plus loin encore. Nous trouvons en basse Bretagne une formule mélodique qui reparaît dans plusieurs chansons de formes et de développements divers, et paraît être ainsi un produit caractéristique de la plus pure veine celtique. On la remarque dans le *gwerz* du *Barzaz-Breiz : L'héritière de Keroulas;* dans un *sonn* du recueil de M. Bourgault-Ducoudray : *Non, le tailleur n'est pas un homme;* dans un autre *sonn* recueilli par M. Quellien et d'autres chansons que nous connaissons par simple audition. Voici le début d'une de ces dernières, qui nous est communiquée par un habitant du Finistère :



De l'observation et de la comparaison de ces mélodies acclimatées dans des provinces éloignées, mais partout appropriées aux mêmes usages et ayant un incontestable air de famille, il nous semble légitime d'induire qu'elles procèdent d'un type commun et contemporain de leur commune origine; que même, si ce type primitif a disparu, les mélodies qui en dérivent en ont conservé les traits essentiels. Nous croyons donc pouvoir les donner comme ayant gardé la physionomie propre aux chants celtiques, les montrer comme un dernier témoignage de ce qu'était la musique que l'on chantait, dans les temps antiques, sur la terre des Gaulois.

Sans doute, parmi nos chants traditionnels, il en est d'autres dans le même cas : par exemple les *aguillaneufs*, chants des fêtes de l'hiver, dans lesquels survivent encore les antiques refrains, aussi peu com-

[1] Léon Gautier, *Cours d'histoire de la poésie latine au moyen âge*, 1866; — *Histoire de la poésie liturgique au moyen âge, les tropes*, 1886; — Gaston Paris, *Lettre à M. Léon Gautier sur la versification latine*, 1866.

pris des savants que des paysans qui les chantent [1], et dont les mélodies, composées souvent d'une simple formule psalmodiée sur un ton traînant, avec une seule cadence un peu marquée sur le refrain, ont parfois, dans leur monotonie, un caractère particulier et primitif que, hormis quelques complaintes, on ne retrouve dans aucun autre genre de chansons [2].

Nous réservons la question d'ancienneté des chants des provinces réputées pour avoir subi le moins d'influences étrangères et conservé leurs caractères primitifs, la Bretagne et le pays basque notamment. La question de l'ancienneté des chansons populaires bretonnes est pourtant de celles qui ont fait couler les flots d'encre les plus abondants. M. de la Villemarqué tient la plupart pour antiques. M. Luzel est d'un avis tout opposé, et M. Quellien, après avoir proclamé d'abord qu'elles étaient les plus vieilles du monde, est maintenant convaincu de leur modernité. Sans avoir la prétention de trancher une question si controversée, bornons-nous à dire que, le chant breton ayant une physionomie très caractérisée et très différente de celle du chant français, il s'ensuit évidemment qu'il procède d'une autre source et se rattache à d'autres traditions. Et les traditions sont assez tenaces dans ce pays pour qu'on puisse considérer celles-ci comme très anciennes. Ainsi telle mélodie bretonne composée dans notre siècle peut avoir conservé les traits des plus antiques chants du pays. Il en est de cela comme du costume. Les vêtements de nos paysans sont faits avec des étoffes modernes; mais s'ils ont conservé la coupe et l'aspect de ceux des temps très anciens, on peut encore les donner comme des spécimens du costume primitif.

L'usage constaté de faire de nouvelles chansons sur de vieux airs a pu d'ailleurs contribuer d'une manière très effective à conserver à la mélodie bretonne son caractère natif.

Quant à la question de savoir si les mélodies bretonnes sortent réellement des antiques chants celtiques et en sont des restes authentiques, une seule observation pourrait la résoudre : la comparaison des mélodies populaires des différents pays celtiques, Bretagne, pays

[1] Cette survivance est si caractéristique que, dans certains aguillaneufs de la Gascogne, tandis que les couplets sont en français, les refrains ont conservé leur vieille forme de la langue d'oc, qui sans doute n'était pas la première. (Communication de M. Ernest Dupuy.)

[2] Voyez, dans l'*Almanach des traditions populaires* de 1883, quelques formules mélodiques de ce genre (article sur les *Chants de quête en Normandie*, d'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale). La mélopée de la *Tournée de l'aguillaneuf* du *Barzaz-Breiz*, peu rythmée, malgré l'*allegro* indiqué, n'est pas non plus sans rappeler quelque peu l'allure de certains psaumes. Dans les aguillaneufs de la Gascogne (recueil Bladé), du Limousin (Laforest) et de l'Anjou (manuscr. de la Bibl. nat. et Oscar Havard), nous retrouvons l'oscillation caractéristique du majeur au relatif mineur et le rythme même du refrain de l'*aguillaneuf* du Périgord noté dans la première partie (voir ci-dessus, p. 190).

de Galles, Écosse et Irlande. Sans vouloir entrer dans la critique approfondie des documents, bornons-nous à constater qu'entre les mélodies bretonnes et celles du pays de Galles, de l'Écosse et de l'Irlande qu'il nous a été donné d'étudier, il n'y a pas de ressemblances assez appréciables pour que l'on puisse y reconnaître avec une certitude absolue des traits communs permettant de reconnaître un type unique et primitif. Ajoutons que les mélodies des peuples celtiques de la Grande-Bretagne semblent avoir subi, sinon des altérations provenant d'influences étrangères, du moins des transformations dues à une culture continue de la musique, considérée réellement par eux comme un art et, par là, soumise aux lois du progrès (lois qui, si elles ont des avantages incontestables, ont l'inconvénient certain de faire perdre aux arts, en les transformant, leurs caractères originels); ces mélodies paraissent donc, en général, plus modernes que celles de la Bretagne française, d'apparence beaucoup plus primitive et populaire.

Il est d'autres chants que nous inclinerions plus volontiers à faire remonter aux origines de notre race, car ceux-ci, dans leur beauté parfois singulière, ne sont corrompus par aucune influence délétère : nous voulons parler des mélopées accompagnant les travaux populaires, formules mélodiques courtes, mais de contours très nets, ayant pris parfois aux travaux auxquels ils sont intimement liés un accent très particulier. Entre tous il faut citer les chants des travaux agrestes, chants de laboureurs, chants de bergers : les chants de la terre. *Briolages* berrichons, *terlandages* poitevins, *tiaulement* morvandiau, *chansons à grand vent* des plaines de la Saône, toutes ces mélodies, chantées sans autre texte que de simples monosyllabes ou des onomatopées intraduisibles, parfois même entièrement vocalisées, sont si bien appropriées aux travaux qu'il est de toute évidence qu'elles sont aussi vieilles que ces travaux eux-mêmes : elles sont nées d'eux et avec eux. Qu'elles se renouvellent incessamment, c'est possible, mais superficiellement et dans le même esprit; elles gardent leur style, leur caractère immuable. Nous n'imaginons pas que les laboureurs gaulois aient pu *chanter aux bœufs* autrement que nos paysans. Qu'on ne nous parle pas surtout d'influences étrangères : sans doute dans d'autres pays on chante de la même façon; les Arabes, par exemple, ont des mélopées analogues, mélangées de longues notes soutenues et de rapides vocalises; mais qu'est-ce que cela prouve? Uniquement que le chant orné et soutenu est naturel à l'homme, et que la vie pastorale trouve partout sa même expression musicale; et, dût-on nous citer une fois de plus toutes les dates des invasions arabes en Europe, rechercher, pour nous convaincre, les traces les plus subtiles de l'influence orientale en Occident, ainsi que cela a été longtemps de mode chez certains savants, nous résisterions encore à l'idée que

des influences aussi lointaines et passagères aient pu laisser de telles traces au plus profond de notre peuple. Non, ces chants sont des chants du sol; ils sont aussi vieux que lui.

Arrivons à une époque postérieure. On ne saurait guère déterminer avec exactitude la part directe d'influence latine sur le chant populaire français. Quant aux peuples germaniques, ils apportèrent en Gaule leurs chants épiques, d'où devaient sortir les grandes épopées du moyen âge, et dont l'influence se manifesta d'abord par des cantilènes plus courtes, que le peuple chantait. La musique, en ce temps-là, ne connaissait pas d'autres formes que le plain-chant, d'une part, et d'autre part les chansons populaires, de nature diverse, qui formaient le seul bagage lyrique des peuples occupant notre sol[1]. De l'union de ces éléments variés devait sortir un art homogène et national; mais le premier travail de combinaison fut opéré, d'une façon toute naturelle, dans les milieux populaires où, par une fréquentation continuelle, les races devaient arriver à se fondre en une seule et même nation. L'objet de la troisième partie de cet ouvrage sera d'étudier de quelle façon l'art se dégagea de ces éléments primitifs; ici nous rechercherons seulement quelles traces ils ont laissées dans la tradition populaire.

Nous désignerons sous le nom de *mélodies romanes* les chants de cette période. Ils peuvent être étudiés de plus près et avec plus d'assurance que ceux qui ont été l'objet des précédents examens, car ils nous sont beaucoup plus connus : nous en trouverons de nombreux exemples dans le répertoire du chant liturgique, non pas dans les psalmodies et le plain-chant proprement dit (antiennes, chants communs, etc.), mais dans les hymnes et les proses, qui furent créées au moyen âge dans le but de rendre plus attrayantes les cérémonies religieuses, par conséquent en vue du peuple des fidèles : les mélodies des hymnes étaient tantôt composées dans le style des mélodies populaires de l'époque, tantôt prises directement aux chansons populaires elles-mêmes. Ici encore nous réservons la question, qui sera traitée plus à fond dans le prochain chapitre. Il nous suffira pour le moment de la résumer dans les principes suivants : à l'époque la plus proche de l'époque barbare, les ressources musicales étaient trop restreintes pour qu'il y eût scission absolue entre les styles des différents genres lyriques; la langue musicale était une, quelles que fussent ses manifestations; si, entre le chant religieux et le chant profane, il existait réellement des diversités d'aspect, un échange perpétuel de procédés et d'idées les rendait aussi peu appréciables

[1] Nous nous bornons ici à quelques indications sur des sujets qui seront repris et traités d'une manière plus approfondie dans la troisième partie.

que possible, tous deux ayant fait en tout temps fort bon ménage ensemble et s'étant toujours prêté un mutuel appui. S'il y eut des différences de style et de formes dans la musique de cette époque, c'est entre les chants mêmes de la liturgie qu'il les faut chercher : elles sont sûrement beaucoup plus considérables entre la psalmodie et le *cantus planus* d'une part et le chant des hymnes d'autre part, qu'entre ce dernier et la mélodie populaire. Cela soit dit simplement pour combattre l'opinion en vertu de laquelle nos plus belles mélodies populaires seraient *imitées* de celles du plain-chant : rien n'est plus faux, à notre avis; la vérité est qu'elles sortent de la même source, qu'elles sont extraites de la même veine; et, s'il y eut échange de procédés entre elles, ce ne fut pas l'élément profane qui emprunta le plus à l'autre.

Elles sont en grand nombre, les mélodies romanes restées dans la tradition populaire. Nous en citerons seulement quelques types. Un des plus caractéristiques est donné par un chant qui, depuis sa lointaine origine, a servi aux usages les plus variés, tant religieux que profanes. C'est le chant du psaume *In exitu,* classé par la liturgie au nombre des *psalmodies irrégulières,* car il est conçu suivant de tout autres principes que les autres psalmodies. Il est d'origine française : de très anciens livres de chant romain le désignent sous le nom de *tonus peregrinus;* il paraît avoir été apporté en Italie par des pèlerins français dans la patrie desquels il était populaire sans doute depuis une époque très reculée [1]. Dans quelques diocèses français, on chante les litanies sur ce chant. Berlioz, dans ses *Mémoires,* le confronte avec la mélodie rythmée et sautillante sur laquelle est chantée la même prière en Italie : ce sont deux chants très différents, mais des chants populaires, tous deux caractéristiques de leur pays respectif. Dans le domaine profane, nous retrouvons ce type dans une version du seizième siècle de la chanson célèbre *Rossignolet du bois* [2]*;* dans le chant : *Réveillez-vous, cœurs endormis*, que Clément Jannequin et Gombert prirent pour thème de leurs compositions polyphoniques dites : *Le chant des oiseaux* [3]*;* dans un vaudeville du même temps [4]; de nos jours enfin, dans une chanson de noces du Berry, le *Chant des livrées* [5], et plusieurs autres [6].

[1] A. DE LA FAGE, *Cours complet de plain-chant*, p. 342.
[2] Voir ci-dessus, page 73.
[3] Pour plus de détails sur cette chanson, voir plus loin la troisième partie du chapitre intitulé : *La mélodie populaire et l'école du contrepoint vocal.*
[4] *Comme l'aigle fond d'en haut,* dans le *Recueil de chansons en forme de voix-de-ville*, de Chardavoine, 1576, n° 112.
[5] J. TIERSOT, *Dix mélodies populaires des provinces de France*, p. 38.
[6] Voir, par exemple, JOUVE, *Vosges*, n° 12. Nous avons trouvé plusieurs fois cette forme dans nos pérégrinations à travers les mélodies populaires de la Bresse.

Les chansons relatives à d'anciens usages appartiennent volontiers à cette veine. C'est le cas pour une autre chanson de noces : *Sur le pont d'Avignon,* très répandue dans les provinces de langue d'oïl : une version de l'Ile-de-France en a été notée dans la première partie; une autre, de basse Normandie, trouvera place dans le prochain chapitre, en regard d'un chant liturgique provincial de même type et de même famille; enfin, deux versions mélodiques anciennes en seront reproduites dans le chapitre de *La mélodie populaire et l'école du contrepoint vocal,* d'après les recueils de chansons des quinzième et seizième siècles, qui témoigneront ainsi de sa popularité évidemment très antérieure à cette époque.

Les chansons narratives, les complaintes en particulier, nous ont conservé nombre d'échantillons de mélodies romanes. Ici, deux sources : les unes, religieuses, procèdent des hymnes de l'Église, dont elles sont en quelque sorte de simples traductions, des adaptations à la portée des esprits populaires; les autres, profanes, sortent de cette veine de la chanson épique qui avait fourni les chants primitifs des Germains envahisseurs. Mais, à l'époque où nous sommes, les styles tendent à se confondre, et, ni par la contexture mélodique, ni par la langue, ni par les formes poétiques, ils ne présentent plus guère entre eux de différences fondamentales. Citons, parmi les mélodies romanes de source religieuse que nous fournit la tradition populaire, les différentes complaintes de la Passion notées dans le premier chapitre en les comparant avec les *Épîtres farcies,* qui seront notées plus loin [1] (au point de vue du style mélodique plutôt que de la forme); on pourra juger de ce qu'elles ont conservé du ton des chants religieux faits pour le peuple au moyen âge. Des mélodies de ce caractère sont restées populaires en Flandre : cantiques, complaintes, au style très uni, peu rythmé, en notes égales, brèves formules presque psalmodiques, mais où les tendances modernes de la tonalité commencent à se préciser : précieuses survivances de l'art primitif d'un pays où la musique fut cultivée avant tout autre et qui fut en réalité le berceau de l'art moderne.

Parmi les chansons narratives de source profane, nous ne pourrions pas donner de meilleur exemple que celui de la belle chanson de *Jean Renaud.*

Mais déjà, par ce dernier, nous voyons la poésie populaire prendre une forme plus fixe, le chant une allure plus régulière, moins mélodique, tout en conservant son allure grave, un peu raide et à demi religieuse. Ces caractères nouveaux, nous les trouvons dans un nombre infini de chansons populaires reconnues pour appartenir à la veine de

[1] Voir ci-dessus, p. 8, et dans la troisième partie, la première division du chapitre II : *La chanson populaire et la monodie française.*

la plus ancienne chanson française. De mélodies absolument similaires, nous n'en trouvons pas, à la vérité, dans les anciens monuments musicaux conservés par les manuscrits : la raison en est peut-être tout simplement que la notation imparfaite du moyen âge était impuissante à représenter les formes rythmiques propres à ces chansons; mais la seule comparaison de quelques mélodies populaires conservées par la tradition fera ressortir d'une manière frappante le type commun duquel elles procèdent, type peut-être antérieur à toutes, en tout cas très ancien.

La chanson de Jean Renaud[1] :



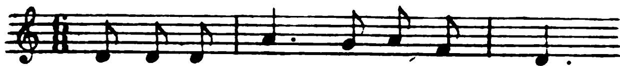
L'épouse du croisé, chanson bretonne[2] :



Le matelot de Bordeaux[3] :



Le roys Loys[4] :



Dans les *Chansons du quinzième siècle* du recueil G. Paris-Gevaert,

[1] Voir ci-dessus, p. 14.
[2] *Barzaz-Breiz*, pl. XI.
[3] Version picarde, communiquée par M. H. Carnoy.
[4] Version berrichonne, communiquée par Mme Viardot.

nous trouvons une forme mélodique presque semblable, reproduite encore dans une des pièces de l'*Odhecaton* de Petrucci :



Même tournure dans deux des chansons du *Recueil de voix-de-ville* de Chardavoine :





L'air des *Triolets,* timbre de vaudeville très populaire au dix-huitième siècle, commence ainsi :



Rapprochons encore, en nous reportant quelques pages plus haut, les premières mesures de la célèbre et très ancienne chanson d'amour : *Rossignolet du bois joli* [4].

Qu'on ne s'y trompe pas : ces mélodies, qui ont tous les caractères, le style, la tonalité des hymnes et des proses du moyen âge, qui n'en diffèrent que par certaines formes rythmiques dues aux langues différentes auxquelles elles sont appliquées, sont du même temps, sortent de la même inspiration. La langue musicale était une dans ses diverses manifestations, sacrées ou profanes, et c'est une idée très fausse que celle qui prétend faire naître du plain-chant ces sortes de mélodies populaires. La vérité est que les unes comme les autres, presque semblables entre elles, représentent la seule musique connue au moyen

[1] *Chansons du quinzième siècle*, n° 138; *Odhecaton*, t. II, p. 13.
[2] *Recueil des plus belles chansons*, etc., 1576, n[os] 44 et 66.
[3] *Anthologie française*, 1765, t. I, p. 64.
[4] Voir ci-dessus, p. 308.

âge, et que si des mélodies populaires de ce style ont pu être faites postérieurement, ce ne fut que par imitation, par réminiscence, si l'on veut, et d'après un type primitif de mélodie populaire que l'on peut faire remonter à l'époque que nous avons caractérisée par le nom que nous lui avons donné, l'époque de l'architecture romane, de la langue romane.

Cependant ces chansons mêmes, et surtout les documents écrits du même temps, les plus anciens que nous possédions sur la poésie française, nous révèlent déjà une forme lyrique nouvelle, plus fixe et mieux dessinée : la chanson française. Elle apparaît déjà toute formée dans les *romances*, poésies lyriques antérieures peut-être d'un siècle à la venue des premiers trouvères (leur ancienneté est reconnaissable à leur langue, ainsi qu'au système d'assonances qui leur est particulier), et composées régulièrement de couplets égaux et courts suivis d'un refrain. On reconnaît parmi elles les mêmes sujets qui défrayent encore nos plus belles chansons populaires. C'est la plainte de la jeune fille qui rêve à son ami, tandis qu'à ses côtés une méchante mère veut la contraindre à une plus noble union : sujet de la *Pernette,* déjà favori des contemporains des premières croisades[1]; puis l'aventure de la princesse captive par amour et délivrée par son ami[2], sujet de la chanson du *Roi Loys* et d'une foule d'autres dont on retrouve des traces presque de siècle en siècle dans les anciens recueils; ce sont les regrets de la femme malheureuse en mariage[3], sujet d'un millier peut-être de chansons populaires, traité ici sur un ton plus sérieux que dans les innombrables *Maumariées* que nous avons vues dans la première partie. C'est encore la mélancolie de la châtelaine, attendant, assise en sa chambre haute ou accoudée à sa fenêtre, le retour de son chevalier, et la venue de ce chevalier[4], ou bien encore l'annonce de sa mort[5], comme dans certains couplets d'une chanson qui, pour être restée célèbre uniquement à cause de ses intentions satiriques, n'en a pas moins quelques coins d'authentique chanson populaire : celle de *Malbrough*[6]. Ces sujets, dans les romances, sont traités d'une

[1] Nous tirons ces renseignements d'un recueil de poésies françaises du moyen âge dû à un savant allemand : Karl Bartsch, *Romances et pastourelles*, nous bornant, pour cette étude, à l'examen des dix premières pièces, les plus anciennes. Parmi ces dix, on ne trouve pas moins de trois fois le sujet indiqué ci-dessus (n°s 2, 6 et 8).

[2] K. Bartsch, *loc. cit.*, n° 1.

[3] *Ibid.*, n°s 4 et 9.

[4] *Ibid.*, n°s 6 et 10.
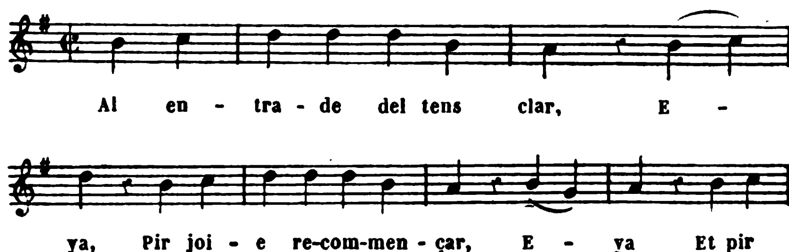
[5] *Ibid.*, n° 3.

[6] Cf. les couplets :

Madame à sa tour monte
Si haut qu'ell' peut monter.
Ell' voit venir son page
De noir tout habillé, etc.

façon plus simple, moins dramatique que dans les chansons recueillies de nos jours : le sentiment y tient plus de place, au détriment du mouvement et de l'action.

Quant aux formes poétiques, ce sont déjà presque entièrement celles des chansons populaires conservées par la tradition : s'il y a moins à dire au point de vue musical, le nombre des mélodies du moyen âge parvenues jusqu'à nous étant infiniment plus restreint que celui des poésies [1], on peut néanmoins, par l'étude de celles qui nous sont connues, avancer que, si nombre des romances de ce temps-là ont encore les caractères de la mélopée romane, dans beaucoup d'autres la mélodie populaire s'est dégagée nettement et définitivement des lourdeurs imposées jusque-là à la musique par l'emploi exclusif des modes du plain-chant. Déjà, dans la première partie de cet ouvrage, nous avions cité comme un modèle de la chanson populaire du moyen âge une chanson du douzième siècle en dialecte poitevin ou saintongeois [2] dont nous avions pu donner la mélodie comme un des meilleurs types du chant populaire français, clair, franc, d'une émotion douce et charmante; toutes les qualités qui ont subsisté dans les chansons de ces provinces de l'Ouest dont le répertoire est si riche. Nous en reproduisons les premières mesures :
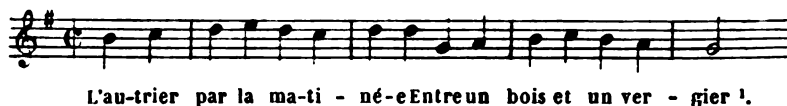


[1] Les principaux renseignements que l'on ait sur la matière sont contenus dans un recueil manuscrit de chansons françaises du moyen âge (Bibl. nat., ms. fr. 20050), exécuté au treizième siècle, et qui, par l'usage auquel il était primitivement destiné, a déjà par lui-même quelque chose de populaire : c'est un manuscrit de jongleur. Nous y avons déjà fait quelques emprunts, et c'est de lui que sont tirées le plus grand nombre des *romances* du recueil de Bartsch. Les poésies dont il se compose sont précédées pour la plupart (au moins dans la première partie du volume) des mélodies; mais trop souvent, bien que la portée ait été tracée au-dessus du premier couplet, le copiste a négligé de la remplir, nous privant ainsi de précieux documents. Pourtant, nous en avons assez pour nous rendre compte du style mélodique de cette époque. — Les parties de *ténor* des compositions harmoniques de l'époque du *déchant* nous ont aussi conservé quelques mélodies populaires du même temps et de la même espèce (voir plus loin la première partie du chapitre consacré à *la Mélodie populaire et l'école du contrepoint vocal*).

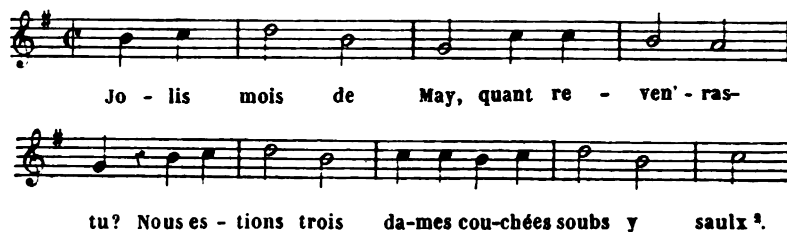
[2] Tiré du manuscrit français 20050.
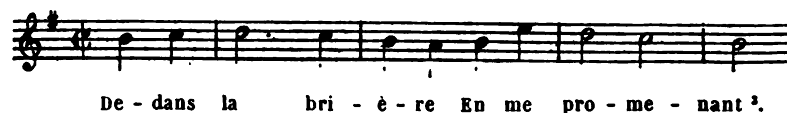


Nous retrouvons ce type mélodique, presque aussitôt, dans une autre chanson française, non populaire, mais postérieure seulement d'environ un siècle : la quarantième chanson du Roi de Navarre :



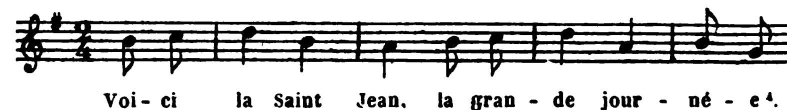
Même formule dans une chanson de Mai, absolument populaire cette fois, tirée d'un manuscrit du quinzième siècle :



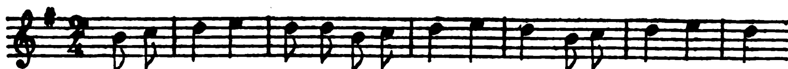
La voici encore au début d'une chanson tirée d'un recueil du commencement du dix-septième siècle :



Enfin, dans deux chansons populaires recueillies de nos jours (nous pourrions en citer encore d'autres) :



[1] Lévesque de la Ravallière, *Les poésies du roy de Navarre*, t. II, p. 92 et 313.
[2] Ms. de Dijon. Voir la mélodie complète publiée par nous dans la *Revue des traditions populaires*, 1888, p. 252.
[3] Branle double du *Recueil des plus belles chansons de dance de ce temps*, Caen, J. Mangeant, 1615, 26.
[4] Bujeaud, *Provinces de l'Ouest*, t. I, p. 187.



Nous é - tions trois fil-les Bonn'à ma-ri - er, Bonn'à ma-ri - er [1].

Cet exemple d'un même type mélodique qui se retrouve dans la tradition populaire pendant une série ininterrompue de huit siècles peut faire juger de la force vitale dont était doué, dès ses premiers essais, le chant populaire français, formé concurremment avec la langue, par les mêmes causes, dans le même esprit.

La mine est ouverte, les siècles l'exploiteront peu à peu. Déjà au treizième siècle, bien que les faiseurs de manuscrits soient plus occupés de nous transmettre les monuments de leur musique savante que les chansons populaires de leur temps, nous pouvons constater que la mélodie française fait son chemin. Le *Jeu de Robin et de Marion*, dont la musique (nous l'avons déjà dit et le prouverons bientôt) n'est point du tout d'Adam de la Halle, mais se compose uniquement de chansons populaires recueillies et disposées par lui, nous montre avec quelle rapidité elle a grandi; les genres se sont variés : chansons de danse au rythme vif et tout français, pastourelles gracieuses ou mélancoliques, refrains sonores à lancer à pleine voix dans les champs, on trouve tout cela dans le célèbre Jeu du trouvère artésien. La mesure et le mode populaires français par excellence, le *six-huit* et le majeur, y règnent presque sans partage.

A partir du quinzième siècle, on commence à trouver dans les recueils des chansons de formes toutes semblables à celles que la tradition populaire a maintenues dans nos campagnes. Aux couplets formés de vers égaux et sans refrains qui caractérisent surtout la chanson narrative (forme romane) viennent s'ajouter les couplets croisés, avec refrains, restés si nombreux dans la chanson anecdotique et la chanson de danse. Le recueil de *Chansons du quinzième siècle* de M. Gaston Paris, bien que les chansons non populaires y soient en majorité, nous en fournit un certain nombre d'exemples [2]. C'est l'époque où la veine est la plus abondante, où la chanson française prend son essor définitif. Dans l'Ile-de-France, en Normandie, Picardie, Bourgogne, Lorraine, etc., les chansons se forment, se multiplient et se répandent de toutes parts. Bien que leur transmission fût exclusivement orale,

[1] Recueilli en haute Bretagne et communiqué par M. Paul Sébillot.

[2] Voir les chansons : XXI, *Faisons bonne chere;* LIII, *Vecy venir la gellée;* LXXVIII, *James d'amoureux couart;* LXXXI, *Au jardin de mon père;* CIV, *M'y levay par ung matin;* CXVII, *Nous estions trois jeunes fillettes;* CXXX, *Je m'y levay par ung matin*, et probablement aussi : LXXXVIII, *En venant de Lyon;* XCIX, *Que faire s'amour me laisse;* CIII, *Qui belles amours a;* CXXVI, *Gentilz gallans de France*, et CXXIX, *Ilz sont bien pelez ceulx qui font la gorre.*

quelques-unes cependant sont venues à nous par les recueils : les poésies y sont en plus grand nombre que les mélodies, cependant il n'est pas impossible de trouver les deux éléments réunis. Ainsi la ronde populaire, d'allure si française : *En passant par la Lorraine*, se trouve déjà imprimée, paroles et musique (du moins le début de l'air), dans un recueil de chansons du seizième siècle, mise en parties contrapointées par Arcadet[1]. Et combien d'autres dont nous retrouvons encore, sinon la ligne méthodique exacte, du moins le rythme, l'allure générale et surtout l'esprit : Maumariées, chansons satiriques, chansons de danse, etc. ! Dans les *Chansons du quinzième siècle* il y a une ronde d'enfants, au rythme simple et précis, qui rappelle la chanson des *Marionnettes :* nous l'avons citée en son temps[2]; il suffirait d'en débarrasser beaucoup d'autres des lourdes vocalises, évidemment ajoutées, qui les écrasent, pour retrouver des mélodies parfaitement claires, populaires et françaises. Les livrets de chansons en parties du seizième siècle, parmi une quantité beaucoup plus grande d'airs de cour, de vaudevilles et de chants scolastiques, en renferment un grand nombre. Dans les chansonniers publiés à Caen en 1615, surtout dans le *Recueil des plus belles chansons de dance de ce temps*, la mélodie populaire française se montre enfin sous son aspect naturel, dans sa forme simple, sans être déparée par aucun ornement, aucune harmonisation; nous en reconnaissons plusieurs types encore familiers à nos oreilles : celle restée populaire sous le nom de *Monsieur et madame Denis*[3]; la mélodie syllabique principalement attribuée de nos jours à la chanson de la *Femme heureuse de la mort de son mari*[4]; la chanson *Dedans la brière,* dont le début vient d'être noté[5], et dont on retrouve la mélodie dans les recueils de Ballard et le répertoire populaire contemporain; bien d'autres encore. Il a fallu venir jusqu'au dix-septième siècle pour voir la mélodie populaire admise définitivement dans des ouvrages faits en vue d'un public cultivé.

Mais cette nouvelle gloire marque en même temps un commencement de décadence. Parmi les chansons populaires au dix-septième siècle, quelques-unes se rattachent aux plus anciennes traditions nationales; nombre d'autres sont du siècle de Jeanne d'Arc et de François Villon; d'autres sont nées en même temps que les poésies de la Pléiade, moins pures, moins ciselées, mais ayant subi moins d'influences étrangères; il en est enfin qui durent être faites encore au

[1] *Tiers livre de chansons nouvellement composées en musique à quatre parties, par M. Jaques Arcadet*, Paris, Leroy et Ballard, 1561. Voir l'étude que nous avons consacrée à cette chanson dans la *Revue des traditions populaires*, 1887, p. 249.

[2] Voir ci-dessus, p. 131.

[3] *Recueil des plus belles chansons de dance de ce temps*, p. 9.

[4] *Ibid.*, p. 39. Cf. ci-dessus, p. 303.

[5] Voir ci-dessus, p. 372.

temps de Henri IV. Oserons-nous le dire? il nous semble qu'à partir de ce moment la période de création est fermée pour la chanson populaire. Ce n'est là, il faut l'avouer, qu'une simple impression, non l'énoncé d'une vérité scientifiquement appuyée sur des faits : remarquons bien cependant que les recueils postérieurs ne montrent pas une forme qui n'ait été connue jusqu'alors. S'il entre désormais quelques éléments nouveaux dans le répertoire populaire, c'est sous l'influence de l'esprit des villes qu'ils y pénètrent; il est telle chanson satirique ou grivoise, chanson à boire ou chanson militaire, réellement devenue populaire, dont les chansonniers du dix-huitième siècle, l'*Anthologie française*, la *Clef des chansonniers*, le *Chansonnier français*, etc., montrent d'une façon évidente l'origine littéraire. Le vaudeville envahit les campagnes; les faiseurs de chansons se font beaux esprits. De nouvelles formes vont être admises; le peuple les adoptera parfois lui-même pour les chansons qu'il composera, mais l'esprit primitif aura disparu : ce ne seront plus les bonnes chansons populaires sorties spontanément du génie national. Ceux des recueils du dix-huitième siècle qui renferment le plus grand nombre de ces dernières, les *Brunettes* et les *Rondes* de chez Ballard, ne contiennent rien de plus, au point de vue de l'esprit et de la forme populaires, que ce que nous avions vu un siècle plus tôt : des variations sur un thème ancien, tout simplement. Même il est des chansons rustiques d'apparence assez moderne, pastourelles d'une naïveté un peu forcée, chansons sentimentales non dénuées d'afféterie, que, par assimilation avec certaines romances au goût du dix-huitième siècle, on croit généralement pouvoir faire dater de cette époque : *Voilà six mois que c'était le printemps; — Derrièr' chez nous il y a-t-un vert bocage; — Là-haut sur la montagne j'ai entendu pleurer*, etc. : c'est, selon nous, en juger très superficiellement. Ce n'est point du tout de Florian que date l'invention de la pastourelle; Racan, Remy Belleau, voire les poètes-chanteurs du treizième siècle sont là pour le prouver : la pastourelle est, par sa nature et son origine, une forme de chanson essentiellement populaire, et l'on reconnaît même dans les chansons mises en cause assez de marques de l'esprit populaire pour que l'on en doive fixer l'origine très antérieurement à l'époque indiquée. Loin d'être des produits de l'esprit du dix-huitième siècle, nous croirions volontiers qu'elles l'ont ellesmêmes inspiré.

Donc, la veine est tarie, le génie national a pris une autre direction. Dès longtemps il s'applique à la culture d'un autre art plus complexe, moins prime-sautier, mais de tendances plus hautes. Il nous reste à rechercher comment cet art s'est dégagé de l'art primitif, celui de la chanson populaire, source de toute musique et de toute poésie.

TROISIÈME PARTIE

CHAPITRE PREMIER

LA MÉLODIE POPULAIRE ET LES CHANTS LATINS DU MOYEN AGE.

Il en est de la constitution et de l'évolution de la musique en quelque sorte comme des formations géologiques. L'étude de la structure intérieure de notre planète nous apprend que l'écorce solide du globe est composée d'une série de terrains, superposés par âges ou *époques*, dont chacun correspond à une période déterminée de la vie terrestre, et qui reposent sur un terrain primitif, base et soutien de l'ensemble de l'échafaudage géologique. Une observation attentive de la succession des périodes diverses de l'histoire de la musique nous amènera de même à constater que les phénomènes musicaux correspondant à chacune des époques de l'art, si différents qu'ils semblent être par leur essence et leurs manifestations, dérivent tous d'une même origine et s'appuient sur une base unique supportant la masse de l'édifice musical érigé par les siècles.

Cette base de notre art, ce *substratum* sur lequel se sont accumulées les couches successives de la musique, depuis ses premières formations jusqu'aux époques les plus avancées, c'est le chant populaire, produit naturel de l'imagination de l'homme non encore poli par la civilisation, unique forme de la musique et de la poésie chez les peuples naissants. Resté enfoui, pour la plus grande part, sous l'amas des productions d'un art formé de sa propre substance, ce chant primitif de notre race a laissé néanmoins, tant dans certains documents du passé que dans les souvenirs des habitants de nos campagnes, des vestiges assez nombreux pour que nous puissions avoir sur sa nature et son caractère des lumières suffisantes; son étude a fait l'objet des deux premières parties de cet ouvrage.

Cependant, la question, — disons-le tout d'abord, — n'est pas aussi

claire qu'il peut sembler après ce simple exposé. En effet, l'époque la plus reculée à laquelle puisse nous reporter cette étude n'est pas à proprement parler une époque primitive. On ne saurait dire qu'au moment où se constituait sur le sol gaulois la nation qui devait devenir la France, il n'existait rien hors des produits de l'instinct populaire, car si, en ce temps-là, les seuls chants familiers au peuple étaient d'une part les chansons celtiques conservées dans la mémoire des primitifs habitants du pays, puis les chansons latines introduites en Gaule par les soldats romains, enfin celles que les derniers envahisseurs avaient apportées de Germanie (éléments disparates dont la combinaison, effectuée suivant des proportions qu'il est malaisé de déterminer, devait produire la musique propre à la nouvelle race), cependant, dans les pays du sud de l'Europe, la poésie et la musique étaient, depuis des siècles, des arts cultivés, raffinés, produits par une civilisation des plus avancées, ayant subi de nombreuses transformations, brillé d'un éclat incomparable, et déjà entrée dans la période de décadence. Né en Grèce, puis transporté à Rome, cet art, formé de l'intime union de la poésie et de la musique, eut en Gaule une large part d'influence. En outre, l'Orient, d'où partaient les idées religieuses qui devaient renouveler le monde, avait aussi ses mélodies; là où pénétraient les idées nouvelles parvinrent en même temps les chants qui servaient à les affirmer et à les célébrer; et la Gaule fut des premières à les adopter.

Notre art a donc été formé par la combinaison de ces multiples éléments : élément populaire et national, élément classique et étranger. Nous rechercherons dans cette troisième partie quelle part revient à l'élément populaire dans la naissance, la marche et les transformations de cet art, en prenant pour point de départ les temps les plus reculés, et en suivant, à travers ses diverses évolutions, jusqu'aux époques les plus récentes de la musique française.

I

Au début, la situation nous apparaît très simple. Jusque vers le onzième siècle, la musique profane est partout, sinon la même, du moins de même nature : c'est la mélodie populaire. En face d'elle, à l'autre pôle de la musique, en quelque sorte, sont les chants de la nouvelle religion, dont la même période représente l'époque de formation la plus active.

Quelle influence ces derniers chants subirent-ils de la part des chants profanes? C'est ce que nous allons examiner d'abord.

Les premières formes du chant chrétien furent le chant *orthophone*, consistant simplement en un débit soutenu sur une seule note (avec, dans certains cas, une intonation différente sur la cadence finale), comme cela se pratique encore aujourd'hui dans les *Oremus*, les Capitules, les Leçons, l'Épître, l'Évangile, etc., et la psalmodie, qui n'est en quelque sorte qu'un degré plus élevé du chant orthophone. L'un et l'autre semblent avoir été importés en Europe des premières Églises d'Orient, où ils furent en usage dès les premiers temps du christianisme. Les psaumes eux-mêmes, on le sait, étaient les premiers chants religieux des Juifs longtemps avant la venue du Christ. Saint Jean Chrysostome assure que les Apôtres furent les premiers auteurs des mélopées dont les chrétiens firent usage pour louer Dieu : il est du moins exact qu'ils avaient coutume de chanter dans leurs réunions les chants de leur propre religion, c'est-à-dire les psaumes hébraïques. On dit que le soir de la Pâque Jésus chanta le psaume *In exitu*. Saint Marc enseigna le chant religieux aux premiers chrétiens de l'Égypte. A son tour, l'évangéliste Luc composa des psaumes calqués sur ceux de l'Ancien Testament. Le rôle du chant fut réglé dès le premier siècle dans l'Église d'Alexandrie, où, au dire de saint Augustin, le chant était une mélopée comportant « si peu d'inflexion de voix que celui qui récitait les psaumes semblait plutôt parler que chanter » : définition qui répond exactement à celle du chant orthophone et de la psalmodie. Ce chant vint à Rome, de l'Orient, avec le christianisme lui-même. Suivant saint Léon, le chant des premiers psaumes de l'Église latine était celui dont les Hébreux avaient fait usage dans le temple de Jérusalem. Aux catacombes, les fidèles chantaient, d'une part, des cantiques sur lesquels il ne nous est pas venu d'indications précises, et, d'autre part, des psaumes tirés d'une Bible en latin connue sous le nom de traduction italique de la Bible. Que les mélodies de ces psaumes se soient transformées au cours de leurs lointaines pérégrinations, qu'elles aient pris en Occident un caractère plus conforme à l'esprit des peuples parmi lesquels elles élisaient domicile, c'est ce dont il n'y a pas à douter, et nous verrons bientôt ce qu'il en est pour la France en particulier. Il est d'ailleurs très probable qu'il existait déjà en Occident des formes mélodiques analogues; tout au moins, si c'est réellement à l'Orient qu'est due l'introduction des formes psalmodiques dans nos régions, il dut, dès les premiers siècles, s'en créer de nouvelles qui se substituèrent à celles que des peuples d'autre race et d'autre tempérament eussent vainement tenté de nous imposer. La tonalité, la forme et l'accent de la psalmodie latine n'ont en effet aucun point de contact avec ceux du chant oriental, et tout fait supposer

qu'il y eut dans la psalmodie primitive une transformation qui s'opéra d'une façon obscure, inconsciente et naturelle, mais où l'on peut relever la marque de l'influence d'un génie propre aux peuples de l'Occident.

Cette influence est moindre pour ce qui constitue le plain-chant proprement dit : antiennes, répons, introïts, graduels, offertoires, communions et chants communs (ces derniers comprenant les diverses parties de la messe, *Kyrie, Gloria,* etc.). Que leurs mélodies soient venues directement de l'Église grecque comme le veut Fétis, ou qu'elles procèdent de l'antique tradition gréco-romaine, comme l'affirment d'autres auteurs, l'examen le plus sommaire nous oblige à déclarer qu'elles n'ont aucun point commun avec le sujet de ce chapitre; les textes en prose, les mélodies, non soutenues par l'accentuation du vers, ne tardant pas à perdre toute forme rythmée, l'absence de retours périodiques, les formes mélodiques, développées, révélant un art cultivé, savant et nullement spontané, tout, dans ces chants, diffère des formes simples, symétriques et cadencées propres à la mélodie populaire.

Arrêtons-nous encore, cependant, sur ces deux genres primitifs du chant des Églises d'Occident. Dès l'origine, il s'établit des différences considérables entre le chant de l'Église gallicane et celui de l'Église latine. Leurs rites ne se ressemblaient pas. La Gaule, où le christianisme était au début plus solidement fixé qu'il ne l'était en Italie, avait adopté tout d'abord une liturgie qui lui était propre. Elle était d'origine orientale, ayant été importée d'Orient par les premiers apôtres de la Gaule; mais nous verrons que le caractère de son chant fut tout autre que celui des Églises d'Orient.

Cette liturgie gallicane se développa parallèlement à celles des Églises de Milan et de Rome, et indépendamment de l'une comme de l'autre. Hilaire de Poitiers, Grégoire de Tours, Avit de Vienne, l'enrichirent tour à tour de leurs inspirations; jusqu'à la fin du huitième siècle, le cérémonial et les chants de l'Église gallicane offraient si peu de ressemblances avec ceux de l'Italie qu'un missionnaire envoyé en Angleterre par saint Grégoire et traversant la Gaule crut devoir en informer le Pape. Plus tolérant qu'on ne le fut plus tard en France même, Grégoire répondit qu'on pouvait suivre ce qu'il y avait de bon dans chaque Église. Vint Pépin le Bref, qui prétendit introduire dans son royaume la liturgie romaine; il se heurta à la résistance du clergé gallican, qui, attaché à ses anciennes habitudes, se refusa à reconnaître la supériorité du chant italien sur celui qu'on pratiquait en Gaule depuis cinq siècles et plus. Mais Charlemagne, plus énergique dans l'exécution de ses principes unitaires, tint la main à ce que la réforme s'accomplit. On disputa fort. A Rome, où, en l'an 787,

l'Empereur était allé passer les fêtes de Pâques accompagné des chanteurs de sa chapelle, ceux-ci, pénétrés de l'immense supériorité de leur art national, et surtout de leur talent, ne se firent pas faute d'en faire sentir l'importance aux chanteurs romains, et commencèrent, conséquemment, par leur dire des injures. En matière musicale, les Italiens n'ont jamais été sans quelque susceptibilité et conscience de leurs mérites; ils ripostèrent en traitant leurs hôtes de rustres, de sots et de grosses bêtes[1]. A quoi les Français répondirent péremptoirement qu'ils étaient bien sûrs d'avoir raison, puisqu'ils étaient les plus forts; et ils portèrent le débat devant leur empereur. Malheureusement pour eux, celui-ci était venu à Rome tout justement dans des intentions contraires aux prétentions de ses nationaux. Pour adoucir l'amertume de cette désagréable surprise, il s'en tira par une parabole : « Dites-moi, demanda-t-il à ses chantres, quelle est l'eau la plus pure et la meilleure, celle que l'on prend à la source vive d'une fontaine, ou celle des rigoles qui n'en découlent que de bien loin? » Ils dirent tous que l'eau de la source était la plus pure, et celle des rigoles d'autant plus altérée et sale qu'elle venait de plus loin. « Remontez donc, reprit le seigneur roi Charles, à la fontaine de saint Grégoire, dont vous avez évidemment corrompu le chant[2]. » Il est bien évident qu'il n'y avait rien à répondre à un raisonnement d'une logique aussi serrée; les chantres de l'Empereur durent céder le pas à ceux du Pape. Ce fut le premier acte de la querelle de la musique italienne et de la musique française, et le dénouement fut, au huitième siècle, ce qu'il devait être encore dix siècles plus tard; plus complète encore fut la première victoire de l'Italie, car Charlemagne ne revint en France qu'accompagné de deux chantres romains chargés d'inculquer aux Français les principes du *bel canto*, et porteurs de l'antiphonaire de saint Grégoire qui fut imposé à toutes les Églises de France, à l'exclusion absolue du chant gallican.

Qu'était-ce donc que ce chant, cause de la première bataille de cette guerre de mille ans? C'est ce que nous ne saurons jamais d'une façon certaine, les documents écrits manquant absolument à cette époque, et rien n'en étant resté officiellement dans la liturgie postérieure à l'époque carolingienne. Cependant, par la force des choses, il advint que le chant religieux des Églises de France ne se confondit pas encore complètement avec le chant grégorien; on sait que, jusque dans ce siècle, il existait dans certains diocèses de France des

[1] *Eos stultos, rusticos et indoctos velut bruta animalia affirmabant, et doctrinam sancti Gregorii præferebant rusticitati eorum.*

[2] Ce récit, tiré d'une *Vita Caroli Magni* d'un auteur contemporain connu sous le nom de *moine d'Angoulême*, a été traduit, pour la première fois sans doute, par Jean-Jacques Rousseau dans son *Dictionnaire de musique* (art. *Plain-chant*).

rites spéciaux auxquels correspondaient des chants très différents du grégorien et qu'on désignait sous les noms des provinces dans lesquelles ils étaient en usage : le *parisien,* le *troyen,* le *lyonnais,* l'*orléanais*, le chant de Rouen, celui de Sens, celui de Noyon, etc. Ces chants ne seraient-ils pas les derniers restes de l'ancien chant gallican, auquel, malgré des proscriptions répétées, le peuple restait attaché comme répondant le mieux à sa nature et à son goût, et qui, aussi bien que les chansons populaires, se serait perpétué par une tradition ininterrompue? La thèse, parfaitement admissible, a été soutenue au siècle dernier par l'abbé Lebeuf dans son précieux *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique*[1], presque entièrement consacré à l'étude du chant des Églises de France au moyen âge. Fétis lui-même, bien qu'il veuille que le point de départ de ces divers chants soit un grégorien altéré, ne nie pas qu'il s'y mêle aussi d'ancien gallican[2]. C'est donc dans les liturgies provinciales que nous pourrons en trouver les seuls vestiges qui aient subsisté.

Antérieurement à la réforme prescrite par Charlemagne, la différence des deux styles était évidemment considérable. Nous avons vu qu'à Rome les reproches adressés par les chanteurs italiens aux Français portaient sur la barbarie et la rusticité de leur mélodie : *rusticos, rusticitati,* le mot revient deux fois dans la phrase; quoi de plus clair pour faire entendre que les chanteurs français, même les plus instruits, chantaient comme les paysans, comme on chante, en un mot, les chansons populaires? Au contraire, les Romains, ainsi que le dit justement, et non sans quelque élégance, l'abbé Lebeuf, chantaient dans le goût des Grecs, « avec les agrémens que l'Italie a toujours sçu donner dans les arts[3] ». Leur chant religieux était donc plus cultivé, plus artistique. Eh bien, cette différence se marque avec la plus grande netteté par la comparaison de la psalmodie grégorienne avec celle de nos liturgies provinciales. On connait la première; on sait qu'elle est soumise à des règles sévères, que les lois de la tonalité y sont appliquées d'une façon toute spéciale, la place des cordes modales, la *dominante* et la *finale,* étant rigoureusement déterminée, l'*ambitus* occupant parfois une partie assez étendue de l'échelle. Au contraire, dans les exemples de chant gallican fournis par l'abbé Lebeuf, la psalmodie est le plus souvent d'une simplicité élémentaire; la ligne mélodique ne s'écarte presque pas de la dominante; celle-ci est souvent très rapprochée de la finale et n'est autre parfois que cette finale elle-même, ce qui est absolument contraire aux principes du chant

[1] A Paris, MDCCXLI. Voir notamment le chapitre III : *Des anciens auteurs du chant romain; son alliance avec le chant gallican*, etc.

[2] *Des origines du plain-chant*, dans la *Revue de la musique religieuse,* t. II, p. 124.

[3] Ouvrage cité, p. 32.

grégorien. La tonalité même y est moins accusée, moins fixe et en même temps plus simple et plus claire; elle procède évidemment d'un autre sentiment tonal. Enfin, ces mélopées rappellent par leur aspect les formules mélodiques que nous avons vues servant à des complaintes ou à des chansons relatives à d'anciens usages populaires, voire à des rondes à danser, bien plutôt que la pure psalmodie grégorienne.

Au reste, nous avons déjà noté de ces frappantes analogies entre des mélodies similaires appliquées indistinctement à des paroles sacrées ou profanes, sans que nous ayons pu dire avec certitude si le type primitif avait été créé pour les unes ou les autres. Le plain-chant et la mélodie populaire ont vécu longtemps en bonne intelligence, et nous avons pu établir qu'ils avaient formé longtemps un seul et même art, représenté une seule et même langue musicale. Nous avons cité l'exemple de ce type mélodique que nous retrouvons tout à la fois dans une chanson de noces du Berry, dans des chansons profanes du seizième siècle, dont le populaire *Rossignolet du bois*, enfin dans le psaume *In exitu*[1]. Voici un autre exemple non moins caractéristique. Nous avons donné dans la première partie la notation d'une chanson de noces très répandue dans nos provinces, et dont nous reproduisons une variante normande :
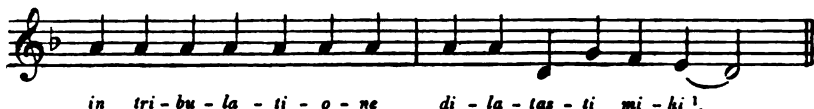
Sur le pont d'A-vi - gnon j'ai ouï chan-ter la bel - le, Qui

dans son chant di - sait u - ne chan-son nou - vel - le.

Dans les paroisses du Calvados, avant l'adoption de la liturgie romaine, on chantait les psaumes de Complies sur le chant suivant, dont les terminaisons sont identiques avec celles de la chanson populaire :

Cum in - vo - ca-rem ex - au - dit me De - us jus - ti - ti - æ me - æ:

[1] Voir ci-dessus, p. 366.



Si nos inductions sont justes, s'il est vrai que, dans les liturgies provinciales telles qu'elles se sont perpétuées jusque dans notre siècle, on peut retrouver des restes du primitif chant gallican, l'examen de ces débris d'un art presque entièrement détruit nous autorise à avancer que ce chant est bien nôtre, qu'il ne procède d'aucune influence étrangère, qu'il nous appartient au même titre que nos mélodies populaires; non pas, nous le répétons, que celles-ci aient eu une action directe sur sa formation, ni même qu'elles aient existé antérieurement à lui : nous croyons seulement que ces deux formes premières d'un art qui devait, dans la suite, se montrer sous tant d'aspects différents, se sont constituées ensemble, sous l'action des mêmes influences, et qu'elles dérivent l'une et l'autre d'une source nationale.

C'est là déjà un premier point qui nous paraît acquis en faveur du rôle joué par le génie populaire dans les plus anciennes manifestations de la musique française.

II

Arrivons à une troisième forme de chant religieux sur la création de laquelle l'influence du chant populaire est plus évidente : les hymnes et les proses, dont l'usage dans l'Église fut postérieur à celui des psaumes et des antiennes, mais qui remontent cependant à la période la plus reculée du moyen âge. En effet, les proses furent créées au neuvième siècle, tandis que les premières hymnes remontent au quatrième : les premiers auteurs de ces dernières furent Hilaire de Poitiers (un Français), mort en 367, et saint Ambroise, qui vivait de 340 à 397.

Les hymnes ne furent pas, à l'origine, destinées à figurer dans les cérémonies canoniques. Durant plusieurs siècles, ce ne furent que de simples chansons religieuses, des cantiques populaires, faits pour être

[1] Communication de M. Jules Carlez, directeur du Conservatoire de musique de Caen.

chantés par les fidèles soit en particulier, soit dans les assemblées pieuses, mais librement et en dehors des offices[1]. Un point surtout distingue essentiellement les hymnes des psaumes et des antiphonies : elles étaient en vers.

Or, on sait qu'à l'époque à laquelle nous reporte la création de cette nouvelle forme de poésie lyrique, si les traditions de la poésie classique n'étaient pas encore tout à fait abandonnées, du moins la littérature latine était parvenue au dernier degré de la décadence. A Rome, au quatrième siècle, la poésie est délaissée plus complètement même qu'en Gaule, où Ausone, Rutilius et quelques autres essayent encore de ranimer cet objet désormais inerte. Autour d'eux, presque plus rien ne subsiste de la civilisation antique; les anciennes formes sont brisées, la langue se désagrège, de nouvelles influences l'emportent.

Il y a là un point de vue philologique auquel nous n'avons pas à nous arrêter : cela n'est ni du ressort de ce travail, ni surtout de notre compétence. Cependant l'important problème de la formation des langues modernes présente une si étroite connexité avec celui du développement de la musique, il y a des rapports si intimes entre la substitution de la langue française au latin classique, par exemple, et celle des formes de la musique moderne aux manières d'être de la musique antique, qu'il nous sera bien permis d'en énoncer brièvement les points essentiels. Sans entrer dans aucun détail, sans rechercher surtout quelle part exacte revient à chacun des éléments que nous allons indiquer, bornons-nous donc à rappeler que les principaux agents de formation de la langue romane ont été les langues populaires de l'antiquité : langues celtiques, parlées par les premiers habitants de la Gaule; langue latine, venue à la suite de l'invasion romaine; langues germaniques, importées par les nouveaux envahisseurs. Une part prépondérante dans la combinaison revient au latin, non au latin littéraire de Cicéron ou de Virgile, mais au latin populaire, celui que les soldats de César répandirent sur toutes les parties de la Gaule.

L'influence de cette langue fut surtout décisive en ce qui concerne la versification. Car les chansons populaires latines sont faites de tout autre façon que les poésies classiques : tandis que, dans ces dernières, la versification repose sur la quantité, conformément aux procédés de la métrique savante et compliquée introduite à Rome par les imitateurs des Grecs, les vers populaires étaient basés sur le rythme et l'accent tonique.

[1] Elles ne furent introduites dans les offices des Églises d'Occident et ne firent partie intégrante des livres liturgiques que postérieurement au onzième siècle. Voir Mabillon et Tommasi, ap. Fétis, *Des origines du plain-chant* (*Revue de la musique religieuse*, t. III, p. 5), et *Histoire générale de la musique*, t. IV, p. 297, et Léon Gautier, *Cours d'histoire de la poésie latine au moyen âge*, *Leçon d'ouverture*, p. 24.

On conçoit quelle importance capitale un tel désaccord entre les procédés de versification devait avoir au point de vue musical. Dans le vers métrique, le nombre des syllabes varie suivant la quantité; il se trouve tel cas où deux syllabes peuvent avoir la même valeur prosodique qu'une seule; de telle sorte que, dans une série de vers hexamètres où les quatre premiers pieds peuvent être composés indifféremment de dactyles ou de spondées, on peut trouver tour à tour des vers de treize, quatorze, quinze, seize ou dix-sept syllabes. Dans le vers rythmique, au contraire, les vers de même espèce se composent immuablement du même nombre de syllabes, et il paraît démontré que les syllabes accentuées s'y succèdent invariablement de deux en deux, chaque syllabe tonique alternant régulièrement avec une syllabe atone[1]. C'est ce dont on pourra se rendre parfaitement compte par l'exemple suivant, l'un des plus anciens qu'on puisse citer de la poésie populaire latine : trois vers d'une chanson des soldats de César :

Cæsar Gallias subegit, Nicomedes Cæsarem.
Ecce Cæsar nunc triumphat qui subegit Gallias,
Nicomedes non triumphat qui subegit Cæsarem.

Chacun de ces vers correspond à une mélodie de huit mesures à trois temps, forme parfaitement régulière et des plus usitées dans les chansons populaires. On va le voir par les trois exemples suivants, dans lesquels nous plaçons successivement le premier vers de la chanson latine au-dessous de mélodies correspondant à trois époques éloignées.

D'abord une mélodie recueillie dans la tradition populaire de notre temps :

Cæ - sar Gal - li - as su - be - git, Ni - co - me - des Cæ - sa - rem.
Je m'en fus cueil-lir la ro - se Qui pen - dait au ro-sier blanc[2].

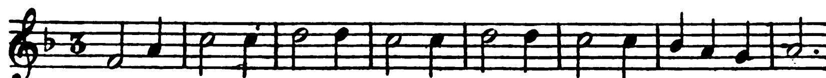
Une autre, du treizième siècle; elle est tirée du *Jeu de Robin et de Marion* :

Cæ - sar Gal - li - as su - be - git, Ni - co - me - des Cæ - sa — rem.
Ro - bin par l'â-me ten pè - re S'és-tu bien al - ler du piet.

[1] Gaston Paris, *Lettre à M. Léon Gautier sur la versification latine rythmique;* voir aussi l'introduction de l'ouvrage de M. Tobler, *Le vers français ancien et moderne.*

[2] Bujeaud, *Provinces de l'Ouest,* t. I, p. 120.

Enfin, le chant d'une des plus anciennes hymnes de l'Église : *Conditor alme siderum,* dont les paroles sont de saint Ambroise, et sur lequel on chante également la chanson populaire flamande du *Reuzelied :*



Cæ-sar Gal-li - as su - be-git, Ni-co-me-des Cæ - sa - rem.
(*Con-*) *di-tor al-me si-de - rum, Æ - ter-na lux cre - den - ti - um.*
Als de groo-te klok-ke luyd, de klok- ke luyd, de Reuze komt uyst.

C'est dans cette forme qu'ont été composées presque toutes les hymnes. Sans doute quelques-uns des auteurs de ces poésies, derniers dépositaires des traditions de l'antiquité, ont pu s'attacher de préférence à reproduire les formes des lyriques latins[1]; mais le plus grand nombre ont adopté la forme populaire, et cela devait être, puisque, nous le répétons, les hymnes étaient à l'origine de simples cantiques faits spécialement pour le peuple et destinés à être chantés par lui en dehors des offices[2]. C'est ainsi que nous voyons les hymnes d'Hilaire de Poitiers, saint Ambroise, saint Augustin, Prudence, Fortunat, saint Grégoire, etc., composées de couplets en vers égaux, rythmés d'après l'accent des paroles[3] et comportant des assonances d'autant plus multipliées que l'on s'éloigne davantage des temps antiques[4], au lieu d'être formées de strophes en vers mesurés et basés sur la quantité.

[1] M. Burnouf cite notamment, en ce genre, les hymnes à saint Jean-Baptiste : *Christe prolapsi* et *Ut queant laxis,* qui sont en strophes saphiques; *Stupete, gentes,* en strophes alcaïques; une hymne de saint Ambroise, *Tandem laborum;* une d'Elpis, femme de Boèce, *Decora lux æternitatis,* l'une et l'autre en vers iambiques, et le chant dialogué du dimanche des Rameaux : *Gloria, laus et honor,* en distiques formés d'un hexamètre et d'un pentamètre (*Chants de l'Église latine*, p. 178 et suiv.). Au reste, dans ces exemples, la métrique antique est fort peu respectée, et souvent la syllabe accentuée y prend purement et simplement la place de la longue.

[2] L'une des deux seules hymnes qui nous restent d'Hilaire de Poitiers, le plus ancien auteur des hymnes chrétiennes, *Jesus refulsit omnium,* n'a même jamais été admise au service divin. Voir Du Méril, *Poésies populaires latines antérieures au douzième siècle*, p. 117.

[3] Sur les vingt exemples donnés par M. Burnouf, quatorze appartiennent à ce système de versification. Voir aussi Tobler, *loc. cit.*, p. 3, et Du Méril, *loc. cit.* « On trouve dans le recueil de M. Du Méril un grand nombre de pièces de ce genre qui remontent aux cinquième et sixième siècles », dit M. Gaston Paris, *Lettre à M. Léon Gautier*, p. 29.

[4] M. Léon Gautier montre les progrès faits par l'assonance dans la poésie du moyen âge en prenant trois exemples dans trois siècles successifs. « Dans l'hymne de saint Ambroise : *Somno refectis artubus,* sur seize vers, douze sont assonancés. Dans l'hymne alphabétique de Ledulius : *A solis ortu cardine,* sur quatre-vingt-douze, près de soixante-dix. Dans l'hymne de saint Grégoire : *Rex Christe factor omnium,* tous les vers sont ornés d'assonances. » *Cours d'histoire de la poésie latine au moyen âge*, p. 15.

Donc, dès le quatrième siècle, les formes du latin populaire avaient officiellement pénétré dans les chants de la religion chrétienne. Elles s'y maintinrent jusqu'à l'époque où la tradition de l'accentuation latine eut été perdue, et où la rime vint jouer le premier rôle dans la versification, c'est-à-dire vers le treizième siècle environ.

Quant aux sujets traités dans les poésies religieuses latines de cette période, nous les retrouvons encore aujourd'hui dans nombre de nos complaintes populaires françaises : la vie des saints en fait les frais dans un grand nombre de cas[1].

Cela dit, nous pouvons enfin aborder le côté musical de la question. Ce ne sont pas, en effet, les documents écrits qui peuvent nous servir à déterminer la nature et l'origine des chants primitifs de ces hymnes, et, le fait de leur survivance dans la liturgie n'étant nullement démontré[2], le champ se trouve largement ouvert à l'hypothèse : on sait qu'on ne s'est pas privé d'en émettre à ce sujet des plus variées. L'une des plus accréditées est celle en vertu de laquelle les mélodies gréco-romaines auraient été adaptées aux vers des hymnes chrétiennes; mais cette théorie nous parait devoir être abandonnée pour deux raisons au moins : l'une, c'est que, comme il n'y a aucun rapport entre les formes rythmiques des poésies classiques et de celles du moyen âge, les mélodies convenant aux premières n'ont pu évidemment être adaptées aux autres sans altérations fondamentales; l'autre, que ces chants, produits d'un art étranger, païen, et d'une forme très cultivée, eussent convenu fort peu à leur destination nouvelle, qui était, nous l'avons dit, d'être entonnés d'une seule voix par la foule des croyants, le peuple, les ignorants, incapables de comprendre et retenir les savants rythmes de l'antiquité, et auxquels des formes naturelles et familières pouvaient seules convenir. Quant à l'opinion par laquelle, sous prétexte que les premières hymnes latines furent faites à l'imitation des églises d'Orient, leur chant était le chant oriental, elle nous paraît moins acceptable encore. L'opéra français aussi fut fait à l'imitation de l'opéra italien, ce qui ne l'empêche pas d'avoir constitué une forme d'art parfaitement nationale. Nous pensons donc que le chant primitif des hymnes est de même nature que celui des chansons profanes et populaires du même temps. Nous avons démontré qu'à cette époque

[1] Voir, dans DU MÉRIL, des hymnes sur Marie-Madeleine, saint Martin, saint Maur, le miracle de saint Nicolas, Judith et Holopherne. (Ouvrage cité, p. 150, 166, 170, 173, 184, 185.)

[2] Il se peut faire, cependant, que quelques-unes de ces mélodies soient contemporaines des paroles : du moins d'anciens manuscrits nous ont-ils conservé des versions de certaines hymnes conformes à celles qui sont restées dans la liturgie, et l'on peut supposer que, si en huit siècles ces chants ne se sont pas modifiés, il n'y a aucune raison pour qu'ils se soient altérés davantage pendant la période antérieure.

de première formation pour la musique, comme pour le langage parlé, il y avait confusion absolue entre tous les styles, que ce que nous appelons aujourd'hui le chant populaire était la seule forme, le seul art musical en usage à l'époque barbare. Nous trouvons en effet des ressemblances frappantes entre les chants des hymnes catholiques et certaines de ces mélodies *romanes* que la tradition a conservées : la chanson de *Jean Renaud,* par exemple, ou mieux encore certaines complaintes religieuses, comme les complaintes de la Passion. Fétis cite, d'après un ancien antiphonaire manuscrit, une hymne de Prudence, *Jam mœsta quiesce querela*[1], dont la mélodie, en majeur, très claire, syllabique et composée de périodes parfaitement régulières et symétriques, est absolument dans le même style que certaines chansons françaises du temps des trouvères.

Les différences de formes qui existent entre les hymnes et le plain-chant proprement dit ne font que ressortir davantage le caractère populaire des premières. Dans les chants des antiennes, la mélodie se développe d'un bout à l'autre sans se répéter jamais; les hymnes sont divisées en couplets dont les mélodies se répètent périodiquement. Pas de symétrie, pas de repos entre les différents membres de phrase des antiennes : dans les hymnes, le sens musical s'arrête (plus ou moins) à la fin de chacun des vers; ceux-ci se suivent symétriquement, et parfois la même forme mélodique se répète sur deux vers du couplet, procédé populaire entre tous. Les plains-chants sont en style lié et fleuri : le chant des hymnes est syllabique. Les mélodies des antiennes, composées sur des paroles en prose, ne sont ni rythmées ni mesurées[2] : celles des hymnes sont au contraire, le plus souvent, cadencées suivant le rythme des vers, et l'on peut supposer qu'à l'état primitif elles l'étaient toujours. Enfin, les mélodies des hymnes sont presque constamment anonymes, comme le sont celles des chansons populaires : mieux encore, nous remarquons déjà chez elles l'usage du procédé d'adaptation d'une mélodie préexistante sur un texte nouveau, procédé d'un emploi constant dans la facture populaire, et devenu plus tard le principe fondamental du vaudeville. A l'appui de cette assertion, nous citerons les exemples donnés par M. Burnouf d'un certain nombre d'hymnes ayant la même mélodie; il en cite jusqu'à neuf qui se chantent sur l'air de *Jesu redemptor omnium,* de saint Ambroise, l'une des plus anciennes hymnes par conséquent[3]; et qui nous dit que la première forme de ce chant même

[1] Fétis, *Des origines du plain-chant, Revue de la musique religieuse,* t. III, p. 7, et *Histoire générale de la musique,* t. IV, p. 296.

[2] Il ne nous semble pas, en effet, malgré l'autorité de savants historiens de la musique, que la question doive être tranchée en faveur de l'introduction de la mesure et du rythme dans le plain-chant proprement dit.

[3] *Les chants de l'Église latine,* p. 86, 87.

n'ait pas été empruntée à quelque chanson latine encore antérieure? L'usage des *timbres* était d'ailleurs fréquent dans les chansons latines du moyen âge. De Coussemaker cite quatre exemples de chansons antérieures au dixième siècle qui se chantaient sur le *Modus Carelmanninc*, le *Modus florum*, le *Modus liebinc* et le *Modus Ottinc*[1]. Ce sont, il est vrai, des chansons profanes; mais déjà Du Méril avait trouvé ce même air de *Carelmanninc* appliqué à une hymne et à une chanson du dixième siècle[2], et avait cité d'autres exemples encore[3], insistant avec juste raison sur l'importance attribuée aux mélodies dans les poésies chrétiennes, importance telle que, dit-il, « le premier rôle dans cette association n'appartint plus à la poésie; l'air parut plus important que les paroles; on les subordonnait à la musique, souvent sans s'occuper de leur sens, et l'on allait jusqu'à reconnaître à une pure mélodie la valeur de la plus fervente prière... Ainsi la versification devint comme un accessoire de la musique sans harmonie qui lui fût propre[4]. »

III

C'est directement de ce dernier principe que dérive une dernière forme de poésies liturgiques : les proses. Cependant nous nous y arrêterons moins longuement, car si, dans les proses de la première époque, les paroles furent composées pour les mélodies, et non les mélodies pour les paroles, ces mélodies étaient liturgiques et non populaires; elles ne rentrent donc pas dans notre cadre. En deux mots, voici quelle est l'origine des proses. Depuis la constitution de l'Antiphonaire par saint Grégoire, et même antérieurement, le Graduel (la pièce de chant la plus importante de la messe) se terminait par un *Alleluia* sur la dernière syllabe duquel les chantres devaient exécuter une série de notes joyeuses, de vocalises (*jubili, neumæ*) qui avaient pris peu à peu un grand développement et présentaient des difficultés d'intonation et de mémoire d'autant plus considérables qu'aucune parole ne pouvait servir de jalon, de point de repère à ces interminables mélopées. Pour obvier à cet inconvénient, un moine de l'abbaye de Saint-Gall, Notker, eut l'idée (vers 870) d'appliquer des paroles à ces mélodies : en cela, d'ailleurs, il ne fit qu'imiter une pratique antérieu-

[1] *Harmonie au moyen âge*, p. 105.
[2] *Poésies populaires latines antérieures au douzième siècle*, p. 163 et note, p. 164.
[3] *Ibid.*, p. 95, note.
[4] *Ibid.*, p. 94 et suiv.

rement en vigueur à l'abbaye de Jumièges; mais l'ayant fait incontestablement avec beaucoup plus d'adresse et d'art, il mérita de laisser son nom à ces proses de la première époque, dites *proses notkériennes*. Pour donner plus d'étendue à cette partie du Graduel, et, par là, la rendre tout à fait indépendante, Notker imagina encore de partager le chant en un certain nombre de portions sous lesquelles il plaçait deux phrases de texte de même dimension (*versiculi clausulæ*), et qui, par conséquent, se chantaient deux fois de suite : d'où la transformation du plain-chant de l'*alleluia* en une succession de couplets qui le rapprochaient de l'hymne et de la chanson. Plus tard, avec Adam de Saint-Victor (douzième siècle), les proses furent composées en vers, et, bien que leurs mélodies continuassent à se renouveler de deux en deux couplets, conformément à l'usage primitif des *clausulæ* de Notker, elles tendirent à se confondre de plus en plus avec les hymnes.

Il n'y a donc, en vérité, nulle trace d'influence populaire à constater sur les proses, ni pour leur origine, ni dans leur production durant leur première période. Le caractère populaire avait entièrement disparu, dès longtemps avant le douzième siècle, des poésies latines, religieuses ou profanes. En ce temps-là, la langue a complètement cessé d'être comprise par le peuple; le latin est une langue morte; sa cadence propre n'est plus sentie par personne, et les mélodies appliquées à ces vers dénués d'accent comme de mètre sont privées de cet élément essentiellement populaire : le rythme. Mais si l'on avance quelque peu davantage à travers le moyen âge, on remarquera dans les mélodies des proses une tendance à s'éloigner de la sévérité du *cantus planus* et à se confondre presque, sinon avec les mélodies populaires, du moins avec les chants profanes qui en procèdent. On pourrait citer mainte prose du treizième siècle qui, par la forme, sinon par l'expression, se rapproche sensiblement des chants des trouvères et des troubadours. Dans les *séquences* (nom qui prévaut en France au treizième siècle sans que le genre se soit modifié autrement que par des détails de forme), on trouve des mélodies qui sont des meilleurs types des chansons françaises de l'époque. Pour ne citer qu'un exemple, la célèbre prose de l'Ane : *Orientis partibus,* n'a-t-elle pas cette clarté de ton, cette précision, cette netteté de contours qui, à toute époque, ont été les vraies caractéristiques du chant français? On la mélangerait avec les chansons du *Jeu de Robin et de Marion* que personne ne pourrait les distinguer. Une autre prose dont le texte peut remonter à la même époque, l'*O Filii* de Pâques, se chante sur une mélodie dont on retrouve le type dans un chant de quête du mois de mai resté populaire dans plusieurs de nos provinces et qui se rattache à la célébration des fêtes celtiques du printemps : évidemment cette mélodie, lointain souvenir d'antiques rites religieux, aura

été tout naturellement reproduite, ou tout au moins imitée, sur la nouvelle poésie latine, de forme si populaire, destinée à célébrer la grande fête chrétienne du printemps. On sait d'ailleurs quelle popularité elle a conservée hors de l'Église, et cette fidélité de la mémoire du peuple est un indice non seulement de son caractère, mais même de son origine. Certains auteurs des proses et séquences du moyen âge ne craignirent même pas de composer leurs poésies latines sur des mélodies préexistantes, sinon toujours populaires, du moins profanes : M. Lavoix[1] nous en fournit la preuve en citant plusieurs séquences écrites par Adam de la Bassée sur des airs de chansons du roi de Navarre, de Raoul de Soissons, Henri de Brabant, et même sur un air de danse, très caractéristique et très franc, dont de Coussemaker nous a laissé la notation[2].

Même en considérant ces derniers exemples comme des exceptions, il est du moins certain que les auteurs des chants des proses et séquences étaient fortement imprégnés de la saveur des chansons populaires de leur époque, et que si la langue dans laquelle ils écrivaient leurs vers n'était plus comprise de la généralité des auditeurs, musicalement du moins ils parlaient le langage du peuple.

Cette opinion a d'ailleurs été professée par la plupart des savants de notre temps. Fétis, parlant même des proses de la première époque, y voit « le chant pur de l'Occident, chant syllabique à sons égaux, absolument original : c'est, ajoute-t-il, la manifestation certaine du caractère dont était empreint le chant populaire à cette époque, dans les contrées qui n'avaient pas été mises en contact avec les peuples de l'Asie. Ce chant est le vrai chant du peuple, simple et rude, mais naturel[3]. » M. Léon Gautier, parlant de la musique des proses, s'exprime ainsi : « C'est avant tout une mélodie originale qui est assez distincte des autres parties chantées de l'office, qui est *sui generis*, qui dériverait parfois du chant populaire et dont les airs en effet se répandent au dehors pour y recevoir leur consécration de la bouche du peuple[4]. » Enfin, M. Burnouf, avec moins d'estime pour ces chants, arrive cependant aux mêmes conclusions : « La musique des proses

[1] *La musique au siècle de saint Louis*, p. 265.

[2] *Harmonie au moyen âge*, fac-similé, pl. XXVI (manuscrit de Lille, treizième siècle). Voici le titre de la chanson profane qui a servi de *timbre : Cantilena de Chorea, sup. illa q. incipit :*

Qui grieve ma cointise si iou lai
Ce me font amourettes cau cueur ai.

[3] *Histoire générale de la musique*, t. IV, p. 321.

[4] *Histoire abrégée des proses jusqu'à la fin du douzième siècle*, p. 25. Ailleurs, M. L. Gautier dit, parlant des *tropes* dont les proses ne sont qu'une forme particulière : « Il y a là des mélodies véritablement populaires avec je ne sais quelle bonhomie d'allure qui est pleine de distinction et de finesse. » *Histoire de la poésie liturgique au moyen âge*, t. I, p. 8.

fut très populaire dans toutes les églises à cause de sa facilité d'exécution. Elle est faite sans art, sans science musicale. Les airs sont presque toujours à trois temps, vifs et même joyeux. En somme, les proses ne sont qu'une forme corrompue due aux temps et aux races barbares[1]. »

Arrêtons-nous là sans nous occuper des autres formes des poésies latines du moyen âge : au point de vue qui nous intéresse, la seule période digne de notre examen est la période primitive, celle où le latin était encore entendu et n'avait pas perdu absolument les formes propres à sa nature et à son génie. Assurément le moyen âge compte nombre d'auteurs qui, non contents d'écrire en latin leurs œuvres de controverse subtile et compliquée, ne craignaient pas d'employer leurs loisirs à composer dans la même langue des vers lyriques, et non seulement des vers rythmés et rimés, mais même des vers métriques, conformes aux plus purs principes classiques : dans tout cela, il n'y a rien pour nous. Ces sortes de productions, ce n'est pas de la poésie, ce n'est pas de la littérature, ce sont des *vers latins*. De Coussemaker a traduit, ou du moins essayé de traduire la notation neumatique d'un certain nombre de très anciennes chansons latines dont Du Méril avait déjà publié les poésies; mais, soit qu'il s'agisse du chant de l'empereur Othon, ou de celui de la bataille de Fontanet, ou de la complainte de l'abbé Hug, fils de Charlemagne, ou de la complainte de Charlemagne elle-même, on peut assurer sans crainte qu'aucune de ces chansons, quelque succès qu'elle ait pu obtenir, n'a pu sortir d'un certain groupe de gens instruits ni devenir populaire dans le vrai sens du mot. Passons de même sur d'autres chansons latines, moins anciennes que les précédentes et d'un ton plus familier, spéciales à ce que nous pourrions appeler le personnel populaire des cloîtres et des abbayes; elles sont pourtant plus intéressantes et dénotent parfois une physionomie assez originale : tels sont les *versus* que les enfants de chœur avaient coutume de chanter, pour se récréer, entre les Heures, ou bien de petites chansons profanes, avec refrains, chantées aussi par la *scola* hors de l'église, pour des jeux ou des fêtes déterminés[2]. Un dernier genre de chansons latines se fait encore remarquer par un certain ton populaire, mais le plus grossier et le plus vulgaire : nous voulons parler des chansons *goliardiques*, répertoire des *Goliards*, écoliers errants, étudiants dévoyés, moines chassés des cloîtres, vivant d'aumônes et de rapines, payant partout leur écot en la seule monnaie qu'ils eussent en leur possession : des chansons, presque exclusivement satiriques et licencieuses, composées par eux dans une langue qu'ils déshonoraient[3].

[1] *Les chants de l'Église latine*, p. 94, 95.
[2] GAUTIER, *Histoire de la poésie liturgique*, t. I, p. 183 et 187.
[3] *Ibid.*, p. 190.

Au reste, nous manquons de renseignements sur le caractère musical de ces chansons. Il se pourrait que le défaut de documents fût une perte sérieuse pour nos études, car il n'est pas invraisemblable que ces poésies aient été faites pour des airs populaires, comme les chansons d'aventuriers des quinzième et seizième siècles. N'avons-nous pas vu plus haut le même procédé appliqué à des poésies d'un genre infiniment plus relevé?

Mais, nous le répétons, ces chansons correspondent à la dernière manifestation d'un genre mort, ou du moins tombé depuis longtemps dans la plus complète décrépitude; l'union factice des poésies latines avec des mélodies populaires procédant d'une inspiration tout autre, et singulièrement plus jeune, n'était même pas capable de prolonger longtemps son existence. Déjà le clergé lui-même avait compris que la langue latine n'était plus l'instrument qu'il lui fallait pour conserver son ascendant sur le peuple, que les fidèles restaient isolés, étrangers aux cérémonies, tant que ces dernières devraient se célébrer dans un langage inconnu. Lentement, adroitement, sans paraître rien changer à ses antiques traditions, il introduisit peu à peu la langue vulgaire dans le Temple, où le latin devait seul retentir. Cette introduction fut faite sous le couvert de la musique. Nous verrons dans le chapitre suivant comment elle s'opéra.

CHAPITRE II

LA CHANSON POPULAIRE ET LA MONODIE FRANÇAISE.

I

Nous avons dit que la chanson populaire fut, avec les chants religieux, la seule forme lyrique connue pendant la première période de notre histoire : période de formation pendant laquelle les éléments constitutifs de la race française, d'abord nettement séparés et, dans une certaine mesure, opposés entre eux, s'unirent et se combinèrent par un lent travail de plusieurs siècles. Le langage différait de province à province, de ville à ville, et souvent, dans les mêmes centres, la confusion des langues était absolue. Quant aux mélodies qui formaient toute la musique de cette époque, étant de même issues de sources très distinctes, elles accusaient évidemment par leur caractère la diversité de leur origine : les unes, derniers échos du génie celtique, procédant des plus anciennes traditions de la race gauloise; les autres, faites pour une autre langue, inspirées de l'esprit gallo-romain plus moderne; d'autres enfin, importées par les nouveaux envahisseurs, exprimant sous la forme lyrique le caractère propre au sentiment germanique. Nous serions même tenté de croire que les différences de races restèrent plus longtemps marquées dans la musique de chaque peuple que dans leurs langues, celles-ci, par les nécessités de la vie quotidienne, ayant dû s'unifier le plus vite possible, tandis que la musique, n'ayant pas à subir d'influences aussi immédiates, put garder plus longtemps les traits caractéristiques de ses différentes origines. Quoi qu'il en soit, l'existence des chansons populaires dès les premiers siècles de notre histoire nous est révélée par de nombreux textes : nous avons eu déjà l'occasion d'en signaler plusieurs. Nous savons, par exemple, quel était le goût des Franks pour les chansons épiques, goût qu'ils avaient apporté de leur patrie d'outre-Rhin, où leur chant national était le *bardit* composé en l'honneur des soldats morts au combat. A la table des rois mérovingiens, les guerriers chantaient les aventures du héros frank Siegfried, et la vie de

Chlodevech, du vivant même de ce roi, fut l'objet de légendes populaires dans lesquelles on a pu voir, à juste titre, la manifestation presque complète de l'idée qui donna naissance à l'épopée nationale du moyen âge [1]. On a cité souvent le texte latin d'une chanson célébrant la victoire remportée par Clotaire sur les Saxons en 622, qui, rapporte le chroniqueur, « grâce à son caractère rustique, volait presque sur les lèvres de tous », et dont « les femmes formaient des chœurs en battant des mains » :

De Chlotario est canere rege Francorum
Qui ivit pugnare in gentem Saxonum, etc.

Cette chanson aurait été primitivement chantée dans la langue populaire du septième siècle, s'il faut en croire de Coussemaker, qui conteste que ce latin sans rythme ni cadence ait jamais pu être chanté par le peuple, et conclut que la forme connue de nous n'est qu'une traduction [2]. D'autre part, la première partie de cet ouvrage a montré à plusieurs reprises combien était ancienne la popularité de certains genres de chansons de danse ou de noces, contre le caractère grivois desquelles les prêtres, les évêques, les conciles eux-mêmes étaient sans cesse contraints de protester : ces *nugaces cantilenæ,* ces *cantica nefaria,* ces « impudiques chansons d'amour accompagnées de danses obscènes » dont les gens coupables de les avoir chantées étaient condamnés à être fouettés, voire frappés d'excommunication! Une assemblée d'évêques tenue à Vannes vers 465 défendit aux prêtres, diacres et sous-diacres d'assister aux noces *ubi amatoria cantantur et motus corporum choris et saltibus efferuntur* [3]. Au reste, la chanson populaire offrait parfois le mélange le plus bizarre du profane et du sacré. Ainsi, Fortunat raconte, dans la Vie de sainte Radegonde, qu'un soir, deux religieuses en prière avec l'abbesse entendirent, dans le voisinage du couvent, une troupe bruyante de séculiers chanter des cantiques qu'ils accompagnaient du son des instruments et de danses en rond : une des religieuses reconnut dans les chants de cette troupe folâtre plusieurs cantiques qu'elle savait par cœur [4]. La chanson populaire était un art; les plus grands esprits ne dédaignaient pas d'en enrichir le répertoire : Arius (cela nous reporte à une époque antérieure aux invasions des Barbares et bien loin de France) passe pour avoir composé lui-même, dans l'intérêt de sa cause, des chansons

[1] G. PARIS, *La poésie du moyen âge*, p. 75 et 77.
[2] DE COUSSEMAKER, *Harmonie au moyen âge*, p. 76 (texte tiré de la *Vita sancti Faronis, Meldensis episcopi,* écrite au neuvième siècle par HELGAIRE).
[3] Éd. DU MÉRIL, *Poésies populaires latines antérieures au douzième siècle*, p. 112.
[4] Voir RATHERY, art. du *Moniteur universel* du 23 avril 1853.

de matelots, de meuniers, des chansons de marche, d'autres encore du même genre[1].

Nous savons donc, grâce aux chroniqueurs et aux historiens religieux du moyen âge, que la chanson populaire était en grande faveur durant cette période, et qu'en France, où il n'y avait, à proprement parler, ni littérature, ni art, ni langue même, elle représentait la seule forme de poésie et de musique qui fût alors connue. Mais nous ne savons rien de plus, et l'absence de documents concernant l'époque mérovingienne et toute la première partie de l'époque carolingienne est absolue. Mais voici qu'au neuvième siècle apparaissent les premiers monuments écrits de la langue qui devait devenir le français; et quels sont ces monuments? Le premier est une pièce purement politique (le Serment de Strasbourg), mais les quatre qui suivent immédiatement, dans l'ordre chronologique, sont des poésies lyriques : la Cantilène de sainte Eulalie (du neuvième siècle), la Passion du Christ et la Vie de saint Léger (du onzième), enfin la Vie de saint Alexis, un peu postérieure et beaucoup plus développée que les morceaux précédents, qui sont de pures et simples chansons. A la vérité, la poésie de la Cantilène de sainte Eulalie n'est pas une production originale : ce n'est que la traduction d'une prose notkérienne originairement composée en latin, sur le texte de laquelle ont été calqués par quelque clerc les vers romans qui nous sont parvenus[2]; cette pièce ne rentre donc dans notre sujet ni par la mélodie, qui appartient à l'Église, ni par la poésie, qui n'est qu'une imitation, et l'on n'y peut trouver de populaire que la tendance de vulgarisation contenue dans le fait de la traduction en langue vulgaire d'un texte qui ne pouvait plus être compris de tous. Mais la Passion et la Vie de saint Léger présentent tous les caractères d'un genre de chanson populaire qui a pris dans la suite un développement considérable, la complainte, et leur système de versification même est emprunté à des poésies populaires latines antérieures ou contemporaines; l'une et l'autre sont en vers octosyllabiques, avec césure le plus souvent au quatrième pied, les vers rimant (par assonances) de deux en deux. La Passion est divisée en cent vingt-neuf couplets de quatre vers, le Saint Léger en quarante couplets de six vers[3]. Or, cette forme du vers de huit syllabes divisé en deux parties égales, du couplet de quatre ou de six vers rimant par

[1] « *Photius... recensit Arium, cum ab Ecclesia recessisset, cantica nautica, et molendinaria, ac viatoria conscripsisse, aliaque ejusmodi composuisse.* » Voir Gerbert, *De cantu et musica sacra*, t. I, p. 71.

[2] Sur cette question, voir notamment Paul Meyer, *Bibliothèque de l'École des chartes*, 5e série, t. II, p. 256, et Suchier, *Zur Metrik der Eulalia-Sequenz*, dans le *Jahrbuch für romanische litteratur*, 1874, p. 335 (*Romania*, t. III, p. 424).

[3] Voir sur ce sujet les études de M. Gaston Paris, dans la *Romania*, t. I, p. 273 et 295.

assonances de deux en deux, et sans refrain, est une de celles qu'on rencontre le plus fréquemment dans les chansons narratives conservées jusqu'à nos jours par la tradition populaire : on n'aura qu'à se reporter au premier chapitre de cet ouvrage pour en trouver plusieurs exemples. Bien plus, les sujets traités dans les deux poésies romanes sont encore des plus familiers à la complainte religieuse, pour qui la Passion et les Vies des saints sont les mines le plus fréquemment exploitées. Les plus anciens monuments de la langue française se trouvent donc être des chansons populaires dont les traits principaux sont encore les mêmes que ceux de certaines complaintes restées jusqu'à nos jours dans la mémoire du peuple.

Plus tard, nous retrouverons la complainte religieuse installée à titre presque officiel parmi les chants de la liturgie, sous une forme presque entièrement semblable à celle que nous avaient fait connaître les premiers types du genre. Elle figure en effet en première place dans les *Chants farcis,* fort à la mode aux douzième et treizième siècles et même antérieurement. On appelait ainsi des chants narratifs formés d'un mélange de latin et de langue vulgaire combiné de telle sorte que le texte liturgique, énoncé en latin, était paraphrasé et commenté phrase par phrase par un texte français présenté sous forme de chanson. Les épîtres farcies sont les exemples les plus célèbres de ces étranges compositions, qui se chantaient les jours de fêtes solennelles et avaient pour but, ainsi que le constatait l'abbé Lebeuf, « de désennuyer le peuple et lui faire retenir en françois, par le moyen du chant, l'histoire du martyre des saints, ou de pieuses pensées[1] ». L'exécution de ces chants se faisait avec toute la solennité possible : parés de chapes rouges, le diacre et le sous-diacre, montés sur une tribune dominant l'assistance, chantaient tour à tour, en se répondant, le texte latin et le texte français : à défaut de sous-diacre, deux enfants de chœur étaient chargés d'alterner avec le diacre en chantant la partie française[2]. Bien que d'une forme en apparence assez libre, les fragments en langue vulgaire des épîtres farcies, détachés du texte latin qui les encadre, peuvent presque tous être ramenés au même type, celui de la chanson, et, qui plus est, de la chanson de l'époque la plus ancienne, celle que nous avaient fait connaître les premiers monuments de la langue romane. Sans chercher d'autres exemples que ceux qui ont été déjà publiés, bornons-nous à constater que, sur cinq de ces pièces de nous connues, trois, l'Épître de saint Étienne, celle des saints Innocents et celle de saint Blaise, sont, sauf quelques irrégularités passagères, composées de couplets de quatre vers octosylla-

[1] *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique*, par l'abbé Lebeuf, 1741, p. 119.
[2] Lebeuf, *ibid.*, p. 121, et Fétis, *Histoire de la musique*, t. V, p. 101.

biques, avec césure le plus souvent au quatrième pied, comme dans la cantilène de la Passion au dixième siècle (elles n'en diffèrent que par la disposition des rimes); une quatrième, l'Épître du jour de l'an, est divisée en couplets de huit vers à rimes croisées, mais de huit syllabes comme les précédentes; une dernière enfin, celle de saint Jean l'Évangéliste, est encore formée de vers de huit syllabes, mais se succédant en longs couplets irréguliers, de neuf à douze vers, avec une seule rime par couplet. Nous remarquons en outre, au début de deux de ces chansons, la formule restée traditionnelle dans les complaintes religieuses chantées jusqu'à nos jours, surtout les complaintes de la Passion : *Or acoutés, grant et petit; — Entendez tout a chest sarmon.* Quant aux mélodies, elles sont pleines d'intérêt à plusieurs points de vue : nous y reviendrons[1].

Assurément on ne saurait voir la collaboration directe du peuple dans ces sortes de chansons. Elles n'ont pas le ton prime-sautier de la chanson populaire; elles sont écrites à tête reposée; ce sont des œuvres fabriquées, factices, dont la popularité, si jamais elle fut réelle, ne dut pas être de longue durée. Mais si l'influence populaire y peut être constatée, c'est dans le choix des formes adoptées par les auteurs; car ceux-ci, en composant en langue vulgaire, n'avaient évidemment qu'un but, pénétrer le plus profondément possible dans l'esprit de la foule; ils avaient donc employé les formes les plus familières au peuple, celles qu'ils savaient pouvoir le mieux retenir son attention. Doit-on supposer que les auteurs des poésies romanes de la première époque, la Passion, le Saint Léger, ont créé ces formes eux-mêmes, par intuition de ce qui devait convenir au génie populaire, ou bien qu'ils se sont bornés à imiter simplement les chansons en langue vulgaire antérieures? C'est là une question trop délicate pour que nous cherchions à la résoudre. Mais pour les couplets français interpolés dans le texte latin des épîtres farcies, trois et quatre siècles les séparant des premières poésies en langue romane, leurs formes, depuis longtemps familières au peuple, étaient devenues les formes populaires par excellence. En les composant, leurs auteurs ne firent donc qu'imiter les poésies populaires de leur temps : cette influence est incontestable.

Nous reparlerons bientôt de ces chansons, que nous aurons à étudier au point de vue musical; mais auparavant nous avons à considérer un autre genre de poésie narrative lyrique qui procède bien plus directement encore de la chanson populaire.

Nous avons dit quel était le goût des Franks pour les chansons épiques, goût qu'ils durent faire partager sans peine aux descendants

[1] Ces cinq épîtres farcies ont été publiées par l'abbé LEBEUF, *loc. cit.*, p. 122 et suiv.

des Gaulois. Des chroniques dignes de foi nous ont montré, au septième siècle, les victoires du roi des Franks célébrées par des chansons « qui volaient sur les lèvres de tous ». La vogue de ces sortes de chants ne fit que grandir dans la suite des siècles. Ce sont eux que Charlemagne se plaisait à transcrire de sa main et à apprendre par cœur [1]. Lui-même, et ses capitaines, donnèrent matière à une multitude de chansons populaires : Roland surtout, le héros de l'épopée du moyen âge, fut célébré d'abord par maintes cantilènes lyriques que tout le peuple chantait. Aucune, il est vrai, n'est venue jusqu'à nous, et cependant personne ne doute qu'elles aient existé en grand nombre : à tel point que pendant longtemps l'opinion prévalut que le poème de quatre mille vers connu sous le nom de *Chanson de Roland* n'était en quelque sorte qu'un bouquet, un chapelet de cantilènes populaires antérieures, soudées ensemble pour former une seule et même œuvre, la chanson de geste. Si cette opinion paraît aujourd'hui excessive, l'influence de ces cantilènes primitives sur l'œuvre définitive n'en est pas moins reconnue encore universellement, et M. Léon Gautier a résumé fidèlement le sentiment de la généralité des savants lorsqu'il a dit : « Nous sommes aujourd'hui convaincu que nos premiers épiques n'ont pas soudé réellement, matériellement, des cantilènes préexistantes. Ils se sont seulement inspirés de ces chants populaires; ils en ont seulement emprunté les éléments traditionnels et légendaires, ils n'en ont pris que les idées, l'esprit et la vie, et ils ont trouvé tout le reste. »

Ils ont encore pris autre chose à la chanson populaire : l'usage de soutenir la poésie par le chant. Les chansons de geste du moyen âge, au moins celles de la première période, malgré leurs énormes dimensions, étaient en effet chantées. Nous essayerons tout à l'heure de dire comment.

Mais auparavant nous voulons signaler une troisième forme de poésie narrative, également propre au moyen âge et dans laquelle le chant jouait aussi son rôle.

Alors que l'Église se servait, comme d'un agent de propagande, des complaintes en langue vulgaire qui, par leur forme comme par leur origine, peuvent être considérées comme se rattachant aux traditions de la poésie populaire latine antérieure; que les salles des châteaux, les places des villages et des villes retentissaient des sons des chansons de geste, épanouissement et développement des primitives cantilènes épiques importées en Gaule par les armées des Franks, une troisième influence se révélait dans la poésie lyrique française à peine naissante. Tandis que les *jongleurs de gestes* parcouraient la France,

[1] Voir ci-dessus, p. 2 et suiv.

chantant à tout venant leurs poèmes héroïques, compréhensibles pour tous grâce à la langue employée par eux, d'autres jongleurs, venus de Bretagne, erraient de même dans les provinces en chantant, s'accompagnant sur la harpe ou la rote, la vielle ou la flûte, des chansons narratives appelées *lais;* leurs chants semblent avoir eu la plus grande vogue, leurs mélodies acquérir une popularité considérable, au point que telle d'entre elles était, au douzième siècle, chantée et jouée par tous les jongleurs de France; mais le succès des chansons narratives bretonnes était purement musical, car les paroles chantées par ces jongleurs étaient inintelligibles pour toute la population française : elles étaient en breton. Des poètes français et surtout normands qui savaient cette langue eurent l'idée de transporter en français, dans la forme habituelle des narrations rimées, le sujet des lais les plus célèbres. Il se forma ainsi un genre de poésie particulier qui fit donner le nom de *lais* à des compositions analogues où les Bretons n'étaient plus pour rien. La forme de ces lais narratifs est le vers de huit syllabes rimant par paires, sans divisions en couplets. Bien qu'il paraisse douteux que les mélodies bretonnes originales aient subsisté dans ces adaptations, il est certain cependant que les lais, au moins les plus anciens, étaient chantés; au reste, l'origine musicale de ces poésies aussi bien que leur provenance celtique sont aujourd'hui parfaitement reconnues[1].

Nous avons enfin à considérer une dernière forme de poésie narrative chantée : celle dont le fabliau d'*Aucassin et Nicolette* nous fournit un type parfait. Dans cette œuvre toute française par la forme comme par l'esprit, le récit est fait alternativement en prose et en vers; les parties versifiées sont composées de couplets ou *laisses,* faits sur une seule rime, de dimensions arbitraires, mais assez longs (une vingtaine de vers en moyenne); le vers est octosyllabique; chaque laisse se termine par un petit vers (de quatre syllabes) qui ne rime pas. Ces vers étaient chantés : nous en avons la musique.

Ces considérations préliminaires étaient indispensables avant que nous pussions aborder l'étude du rôle de la musique dans les poèmes narratifs du moyen âge. L'examen minutieux de ces poésies peut, en effet, nous apporter des lumières précieuses sur leur caractère lyrique, et les renseignements purement musicaux nous font trop complètement défaut pour qu'il nous soit permis de négliger aucun indice. Nous serons même trop souvent obligé de suppléer par l'hypothèse

[1] Voir Gaston Paris, *le Lai de l'Épervier* (*Romania*, t. VII, p. 1), et *Lais inédits* (*Romania*, t. VII. p. 33); F. Wolf, *Ueber die Lais* (p. 3 et suiv. pour le caractère musical des lais); Fétis, *Histoire générale*, t. V, p. 44 et suiv. — Nous ne parlons ici que du lai narratif, forme primitive du genre, qui subit dans la suite de nombreuses transformations et devint bientôt exclusivement lyrique.

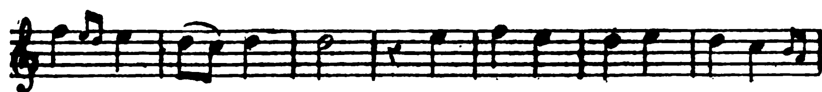
à des documents absents : du moins faudra-t-il que ces hypothèses soient appuyées sur les raisons les plus solides possible.

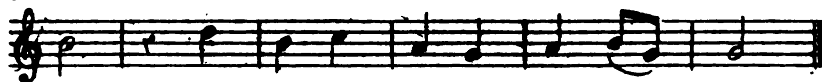
Pour les complaintes religieuses des neuvième et dixième siècles, par exemple, nous ne possédons aucune indication relative à la nature de leurs mélodies, sauf cependant pour la première, celle de sainte Eulalie, dont le texte roman est parodié sur le texte latin d'une prose notkérienne que l'on connait et dont on a retrouvé la notation en neumes. Ici donc, nulle influence de la mélodie populaire. Est-il possible de supposer que cette influence ait été plus sensible pour les deux autres cantilènes, la Passion et le Saint Léger? Sans doute, la forme poétique de ces deux morceaux étant elle-même une forme essentiellement populaire, si leurs mélodies ne furent pas empruntées directement à des chansons antérieures, au moins peut-on affirmer qu'elles furent composées dans le style que les auteurs savaient être le plus familier au peuple (nous avions déjà émis des considérations analogues à propos de l'origine des hymnes de la liturgie). Songeons bien d'ailleurs que ces chansons appartiennent à une époque où les emprunts au passé se font rares : nous sommes dans une période de formation; la langue musicale se crée, comme l'autre langue, et le peuple en est le principal facteur. Si, dans le cas qui nous occupe, il ne remplit pas lui-même son office de créateur, ceux qui travaillent pour lui ne font évidemment que se conformer à ses tendances et à ses goûts.

Mais si nous allons chercher la chanson religieuse trois siècles plus tard, nous trouverons, toute constituée, une forme de mélodie qui parait être absolument appropriée au genre. Là encore, pas de collaboration directe du peuple : les mélodies des épitres farcies ne sont pas de vraies mélodies populaires, elles n'en ont ni la vie ni la liberté d'allure : et cependant ces sortes de mélopées étaient si bien faites pour pénétrer dans l'esprit de la foule que leur style y a laissé des traces profondes. On retrouve encore dans certaines complaintes populaires de nos jours des tournures mélodiques analogues au chant suivant, que nous donnons comme un des types les plus curieux de ce que nous avons appelé la mélodie romane : il est emprunté à l'Épitre des saints Innocents, tirée d'un manuscrit d'Amiens du milieu du treizième siècle et transcrite en notes de plain-chant par l'abbé Lebeuf.



Or a - cou - tés, grant et pe - tit, Tra - iés vous

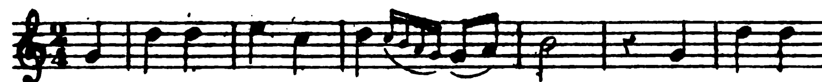




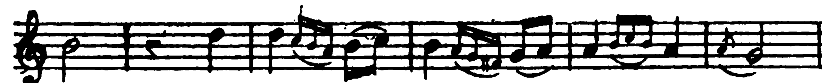
Quelques-uns des couplets présentent certaines irrégularités, les mêmes dont les chansons populaires nous ont montré de fréquents exemples : un vers ajouté dans un couplet, ou bien, sur le vers final d'une strophe, une sorte de variation du chant primitif, comme ci-dessous :



Comme exemple du chant orné usité dans ce genre de chansons, citons encore ce fragment de l'Épitre du jour de l'an :







Sauf de légères particularités de style, ces chansons ne diffèrent

[1] LEBEUF, *loc. cit.*, p. 129.
[2] *Ibid.*, p. 132.

pas des chansons populaires que nous connaissons déjà : elles en ont du moins la forme la plus caractéristique, c'est-à-dire la division en couplets. Mais en est-il de même des autres poésies narratives du moyen âge, chansons de geste, lais, romans, etc.? A première vue, on est tenté de répondre : non; n'avons-nous pas vu en effet que ces diverses poésies, au lieu d'être partagées en strophes ou couplets, se développent uniformément en tirades ou *laisses* plus ou moins longues, sans interruption marquée, sans division périodique d'aucune espèce? Aussi, bien qu'il soit reconnu que tous ces poèmes étaient primitivement chantés, les auteurs modernes ont, pour la plupart, renoncé à tenter de déterminer la forme musicale qui pouvait leur être propre. « Cette forme ne paraît guère s'accommoder au chant », dit M. Gaston Paris en parlant du lai[1]; et cependant il constate que le manuscrit d'un des plus célèbres lais du moyen âge présente une portée de musique (non notée d'ailleurs) au-dessus du premier vers de chaque paragraphe, ce qui indique évidemment que ces vers étaient chantés. Et M. Théodore de Banville écrit d'autre part : « Tous les vers sont destinés à être chantés et n'existent qu'à cette condition... Les vers qui ne pourraient pas être chantés si nous retrouvions, comme cela est possible, l'art PERDU de la musique lyrique, ne sont pas, en réalité, des vers. Je dis : *si nous retrouvions,* car les compositions dramatiques nommées opéras n'ont proprement rien à démêler avec ce que fut le chant aux âges poétiques[2]. » Cela est exact; mais peut-être l'imagination de notre poète l'a-t-elle entraîné à se faire une trop belle idée de ce que fut cet art perdu; peut-être le jugera-t-il bien primitif, bien simple, bien pauvre même, après que nous en aurons, sinon reconstitué les traits de toutes pièces, du moins déterminé la nature aussi exactement que possible, comme nous allons nous efforcer de le faire.

La préoccupation de trouver des points de ressemblance entre les chansons de geste et les morceaux du répertoire de l'opéra a été précisément la principale cause des erreurs dans lesquelles sont tombés les musicographes du siècle dernier qui ont, les premiers, abordé cette étude. Il est vrai que la question était encore plus difficile à traiter qu'aujourd'hui, car on manquait de tout, même du texte de la *Chanson de Roland,* qui n'a été publié qu'en 1837 et qu'on ne connaissait que de nom : et, sur la foi de ce nom, on avait imaginé tout autre chose que ce qu'était en réalité ce poème aujourd'hui universellement connu.

Un certain jour, par exemple, un grand seigneur qui se piquait d'érudition, le marquis de Paulmy d'Argenson, imagina d'annoncer qu'il avait découvert des fragments authentiques de la *Chanson de*

[1] Article cité de la *Romania.*
[2] Th. DE BANVILLE, *Petit Traité de poésie française,* p. 3-4.

Roland. Il les rassembla, « les embellit, dit Laborde, *de plusieurs couplets qui sont absolument dans le même esprit,* et en a fait *une chanson charmante.* Il serait à désirer, ajoute-t-il, qu'on la fît apprendre à nos jeunes soldats, ce serait pour eux la meilleure leçon de bravoure, d'humanité et de discipline [1]. » Il est certain qu'au point de vue moral, et même militaire, la chanson de M. le marquis n'est pas sans être recommandable; mais, ces considérations n'étant pas celles qui nous touchent pour le moment, nous oserons déclarer qu'au point de vue de la fidélité elle n'est pas aussi irréprochable : voici un seul couplet, avec le refrain, qui suffira à en faire juger :

Refrain.

Soldats français, chantons Roland,
De son pays il fut la gloire;
Le nom d'un guerrier si vaillant,
C'est le signal de la victoire.

Roland étant petit garçon
Faisait souvent pleurer sa mère.
Il était vif et polisson :
« Tant mieux, disait monsieur son père.
A la force il joint la valeur,
Nous en ferons un militaire.
Mauvaise tête avec bon cœur,
C'est pour réussir à la guerre. »

Soldats français, etc. [2].

La mélodie, également notée dans les *Essais,* est *absolument dans le même esprit,* comme le disait naïvement Laborde, et ne dépare pas l'œuvre : c'est un air de chansonnette sautillant et carré, qui eût fait merveille dans une figure de contredanse.

Le plaisant de l'affaire, c'est que non seulement Laborde, qui fit longtemps autorité comme historien de la musique, présente sérieusement cette pièce comme un type de la chanson de geste du moyen âge; mais on vit des écrivains tels que Burney [3] ne pas hésiter à la reproduire dans des ouvrages étudiés beaucoup plus à fond. Voilà comment on écrit l'histoire. Même Burney, qui a fait preuve ailleurs de plus sérieuses qualités d'historiographe musical, émit encore une autre hypothèse : il déclara que l'air de la *Chanson de Roland* [4] pourrait bien être celui de la chanson de l'*Homme armé,* non moins célèbre de nom, mais par le fait non moins inconnue au dix-huitième siècle. C'était voguer en pleine fantaisie; aussi ne doit-on pas s'étonner que

[1] *Essai sur la musique*, t. II, p. 142.
[2] *Ibid.*, p. 117 de la musique.
[3] BURNEY, *A General History of Music.* London, 1782, t. II, p. 276.
[4] *Ibid.*, p. 493.

Castil-Blaze ait repris et soutenu la thèse de Burney [1], et, comme cette époque le bruit courait que l'air de l'*Homme armé* n'était autre que la mélodie peu héroïque de la *Mère Michel qui a perdu son chat* [2], on juge par là de l'idée que toute une génération dut se faire du caractère lyrique des poèmes du moyen âge.

La publication de la *Chanson de Roland* coupa court à ces hypothèses saugrenues; malheureusement elle n'apporta aucun éclaircissement au point de vue musical, car ni le manuscrit d'Oxford, ni aucun manuscrit du moyen âge ne donne la notation de la musique des chansons de geste. Une seule indication, très incomplète, nous est fournie par un ouvrage postérieur, le *Jeu de Robin et de Marion,* d'Adam de la Halle. Une scène de cette pastorale célèbre nous montre les bergers dansant et chantant : l'un d'eux a l'idée d'entonner une chanson de geste; il commence :



Mais ce n'est pas là à proprement parler une chanson de geste : c'est une parodie, et si libre de langage et de ton que Robin, dès le premier vers, interrompt son compagnon en le traitant « d'ors menestreus ». Nous ne possédons donc que la musique d'un seul vers de cette chanson, qui, bien que d'un esprit très différent des vraies chansons de geste, et d'ailleurs notablement postérieure à la *Chanson de Roland,* eût pu néanmoins, notée complètement, nous aider à résoudre la question, le poème d'Audigier ayant été composé dans la même forme que les chansons de geste dont il est la parodie [4]. Ce fragment peut nous donner une idée du caractère mélodique de ces poèmes; aussi, dans la pénurie de documents où nous sommes, n'avons-nous pas hésité à en reproduire la notation (d'autant plus qu'il avait échappé, croyons-nous, à l'attention de tous ceux qui avaient auparavant étudié la question); mais il ne peut pas nous renseigner sur la forme musicale des chansons de geste.

Nous sommes un peu plus riches en ce qui concerne les lais, bien que nous ne possédions la musique notée d'aucun des lais narratifs de la

[1] Castil-Blaze, *Opéra italien*, p. 50.

[2] C'est du moins ce que rapporte Bottée de Toulmon, dans une brochure intitulée : *De la chanson musicale en France*. Paris, 1836, p. 10.

[3] *Le jeu de Robin et de Marion*, p. 409 de l'édition d'Adam de la Halle de de Coussemaker.

[4] Voir Mommerqué et F. Michel, *Théâtre français au moyen âge*, p. 133.

première époque, composés uniformément, nous l'avons vu, de vers de huit syllabes non divisés en couplets. Mais le livre de Wolf, *Ueber die Lais,* nous donne la notation de trois autres lais tirés de manuscrits du treizième siècle et paraissant même remonter à une époque antérieure : le *lai d'Aalis,* dont il serait question dans une des poésies de Marie de France (Fétis nie d'ailleurs que la pièce citée par Wolf soit celle dont Marie de France a parlé [1]); le *lai des amants,* signalé de même dans le roman de *Giron le Courtois* et dans un lai de Marie de France [2]; enfin, un cantique à la Vierge, en latin, indiqué par le manuscrit comme se chantant sur l'air du *lai d'Aalis :* la mélodie de ce dernier ne ressemble du reste en aucune façon à celle du *lai d'Aalis* cité en premier lieu. La forme poétique de ces trois morceaux diffère de celles des lais, imités des chansons bretonnes, dont il à été question précédemment : elle est très libre; nous ne saurions mieux la caractériser qu'en la comparant à celle de certaines odes modernes, comme *la Lyre et la Harpe* de Victor Hugo, ou les *Préludes* de Lamartine, composées de plusieurs épisodes dont chacun, pris à part, forme un tout très complet et régulier, mais qui sont très différents entre eux. Il ne faut donc pas davantage y chercher l'unité musicale que nous croyons pouvoir trouver dans les chants narratifs régulièrement développés. Par le fait, les différentes fractions musicales de ces lais sont adaptées exactement aux fractions poétiques correspondantes : quelques-unes sont traitées dans la forme lyrique des chansons des trouvères; d'autres (le plus petit nombre), dans celle des antiennes ou des chants communs de l'Église, se développant librement sans se répéter jamais; les plus nombreuses, dans une sorte de style psalmodique rythmé et syllabique caractérisé par la répétition indéfinie d'une même formule mélodique correspondant à un ou deux vers au plus, comme dans les chansons énumératives que nous avons étudiées dans la première partie : ces formules ne varient que sur les fins de phrases, où une cadence nouvelle est parfois introduite. Pour exemple nous donnerons ce fragment du *lai des amants,* que nous choisissons à dessein, parce que, formant une laisse assez développée et entièrement en vers de huit syllabes, comme les lais primitifs, il se peut qu'il ait conservé quelque chose de la manière d'être de ces derniers :



Hé Dieu mer-chi quant a-ven - ra Ke ce-le fai-ce mon vo - loir.

[1] *Histoire générale,* t. V, p. 51.
[2] F. Wolf, *Ueber die Lais*, p. 56.

Cette mélodie est répétée huit couplets durant; et comme elle-même se compose de deux parties absolument semblables, elle est en réalité chantée seize fois de suite. Le chant de cette laisse n'est par conséquent qu'une formule mélodique de quatre mesures, qui se répète de vers en vers.

En voici une autre dont les deux moitiés sont de même, sinon semblables, du moins similaires (elles ne diffèrent que par les cadences); elle se répète trois fois (six fois, si l'on considère l'analogie des deux moitiés); elle se reproduit même, avec quelques légères modifications, sur la laisse suivante, dont les vers, au nombre de douze, sont d'un rythme différent. Elle est empruntée au *lai d'Aalis*.





La négligence ou l'impéritie d'un copiste nous a privés d'un document qui eût été décisif. Dans le précieux manuscrit qui renferme à la fois le *lai de Graelent* (un des plus célèbres types du lai narratif) et le fabliau ou *chante-fable d'Aucassin et Nicolette*[1], les cinq lignes de la portée ont été tracées au-dessus du premier vers du lai, sans que la musique y ait été notée. Nous pourrions constater malheureusement la même omission, dans des conditions analogues, dans plusieurs autres manuscrits de chansons et poésies lyriques du même temps[2]; elle n'a donc pas de quoi nous surprendre outre mesure. Mais, quelque regrettable qu'elle soit pour nous, la présence de la portée est déjà une indication suffisante pour confirmer nos observations antérieures. En effet, si cette portée a été tracée au-dessus du premier vers seulement, c'est que la mélodie dont elle était destinée à recevoir la notation, loin d'être un chant développé de vers en vers, était une simple formule qui, adaptée d'abord au premier vers, se répétait ensuite, toujours la même, sur les vers suivants.

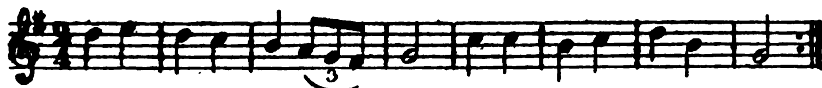
Heureusement, le même manuscrit va nous éclairer aussi complète-

[1] Le manuscrit de la Bibliothèque nationale, français, n° 2168.

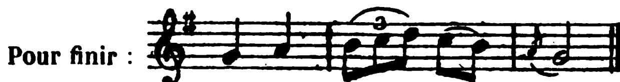
[2] Par exemple, le manuscrit de la Bibliothèque nationale, français, n° 20050, qui renferme les plus anciennes chansons françaises notées qui soient venues jusqu'à nous.

ment que possible sur cette question si obscure : il nous donnera la notation, sinon d'une chanson de geste ou d'un lai, du moins d'une poésie narrative exécutée dans une forme analogue, celle d'*Aucassin et Nicolette*. On sait que ce fabliau se compose d'un mélange de prose récitée et de vers chantés (d'où lui est venu le nom de *chante-fable* que M. Gaston Paris a ressuscité en son honneur); chaque retour de la prose est annoncé par ces mots : *Or dient et content et fabloient*, tandis que la partie rimée et chantée est indiquée par ceux-ci : *Or se cante.*

Or, cette phrase est régulièrement suivie de la notation de deux lignes de musique correspondant aux deux premiers vers de la tirade; sur le petit vers final est également notée une formule mélodique indiquant la terminaison. Les vers intermédiaires sont chantés, de deux en deux, sur la mélodie initiale. Voici cette musique : elle est reproduite, constamment la même (sauf quelques modifications insignifiantes), en tête de toutes les laisses ou tirades versifiées dont se compose le fabliau.



Pour finir :



Par ces divers exemples, on peut juger qu'il y a très loin de ces simples et monotones formules mélodiques à l'abondance et à la richesse d'inspiration lyrique que l'imagination de nos poètes prétendait attribuer à ces chants : rien n'est plus primitif, au contraire. Que le caractère mélodique ait différé suivant la nature de la poésie, cela nous paraît d'autant moins douteux que le vers même différait suivant le genre; on peut donc supposer que le chant de la *Chanson de Roland,* noblement développé sur les dix syllabes de son vers, avait quelque chose de plus grave que la mélodie ci-dessus, faite pour le vers octosyllabique d'un fabliau, ou que les précédentes, adaptées aux vers libres du lai lyrique; le petit fragment de la chanson d'Audigier est lui-même plus sévère de ton, et les mélodies des épitres farcies, avec leurs tonalités très caractérisées, leurs singuliers ornements de chant, bien que plus développées (mais rien ne nous empêche de supposer que leur style ait été conservé dans des chants d'une moindre dimension), nous paraissent donner une impression beaucoup plus forte de ce que

devaient être ces chants épiques, faits pour être entonnés à plein gosier, devant un nombreux auditoire. Quoi qu'il en soit, et qu'il s'agisse de chansons de geste, de lais ou de fabliaux, le procédé de chant des poésies narratives du moyen âge était évidemment le même; et les modernes seraient mal venus de se récrier contre l'effrayante monotonie qui devait résulter de la succession interminable d'une seule formule mélodique, puisque, de nos jours même, nous retrouvons encore la même manière appropriée à certaines complaintes conservées par la tradition populaire, dont les innombrables couplets de deux vers se chantent d'un bout à l'autre sur une seule formule qui se répète indéfiniment[1]. Nous en avons assez cité dans les parties précédentes pour qu'il soit inutile d'y revenir ici : bornons-nous donc à signaler cette identité persistante du procédé propre à la fois à la chanson populaire et à la poésie primitive, qui confond pour ainsi dire absolument les deux genres.

Avant d'abandonner cette question, nous voulons présenter quelques observations encore. Nous avons établi que les chansons narratives du moyen âge se chantaient sur de courtes formules mélodiques qui, par le fait, divisaient chaque paragraphe en couplets d'un ou deux vers. Mais nous avons remarqué aussi que la monotonie du débit musical est rompue quelquefois à la fin des tirades, soit par une cadence différente de celles des couplets précédents, soit même par l'intervention d'une nouvelle tournure mélodique (*Aucassin et Nicolette* nous a fourni l'exemple le plus caractéristique de cette dernière disposition). Les plus anciennes poésies lyriques en langue romane nous avaient déjà montré des formes poétiques correspondant à cette forme musicale : la cantilène de sainte Eulalie, par exemple, se termine par un petit vers que M. Paul Meyer, dans un article déjà cité[2], assimilait au petit vers à rime le plus souvent féminine qui termine les tirades d'un certain nombre de chansons de geste, et expliquait son intervention en disant qu'il avait sans doute sa valeur musicale dans le chant de la cantilène. L'exemple ci-dessus précise cette valeur, et peut servir à caractériser une forme qui, dans les œuvres lyriques du moyen âge,

[1] Cette forme de la laisse développée sans interruption, qui a paru si peu musicale à la plupart des auteurs modernes, revient en réalité, grâce au retour périodique de la même formule mélodique, à la division traditionnelle du couplet; mais ici le couplet se compose seulement de deux vers, quelquefois d'un seul. Parfois, cependant, quelques cadences différentes sur la fin de certains vers pouvaient rompre la monotonie de la mélopée récitative : les fragments de lais cités précédemment nous ont fourni des exemples de ce procédé; on en retrouvera de même dans les chansons populaires. Il se peut aussi que la mélodie change parfois d'une laisse à la suivante; mais nous n'en avons aucune preuve : *Aucassin et Nicolette* tendrait à prouver, au contraire, que la formule mélodique restait la même d'un bout à l'autre d'une même œuvre.

[2] Voir *Bibliothèque de l'École des chartes*, 5e série, t. II, p. 236 et suiv.

paraît avoir été générale. L'étude de la chanson populaire nous a prouvé encore qu'aujourd'hui même cette forme n'avait pas disparu.

Ces observations ne s'appliquent pas à la *Chanson de Roland*, dont les vers sont égaux, mais dont chaque laisse est terminée par un mot, ou plutôt une combinaison de voyelles (AOI) dont l'explication a excité la sagacité des commentateurs. La plupart l'ont cherchée dans la philologie et ont fait dériver le mot AOI, qui du latin, qui du saxon, qui de l'anglais. M. Léon Gautier a été probablement plus près de la vérité en indiquant l'interprétation la plus simple : AOI ne serait qu'une interjection analogue à notre *Ohé!* Le cri *Ahoy,* ajoute-t-il, est encore en usage dans la marine anglaise, où l'on dit *Boat ahoy* comme nous disons : *Ho! du canot* [1]! Ne serait-il pas possible de préciser encore cette explication en attribuant à l'exclamation AOI une valeur musicale? On a cru que ces trois lettres pourraient représenter un neume, ce qui n'est pas; mais elles peuvent très bien constituer un refrain, comme *Eya* dans la chanson latine :

Imperio, Eya,
Venerio, Eya, etc. [2],

ou le même groupe de voyelles dans une chanson du douzième siècle en dialecte saintongeois dont nous avons donné la notation dans la première partie[3]; comme *Hauvay,* refrain de la première chanson du recueil de *Chansons du quinzième siècle,* que M. G. Paris rattache au cycle rustique de *Robin et Marion,* si populaire au treizième siècle[4]; comme *hauvoi, avoi,* qui se retrouvent aussi dans les plus anciennes pastourelles[5]. Peut-être enfin le *jongleur de gestes* se livrait-il, sur ces voyelles favorables, à des fantaisies vocales du genre de celles que, dans d'autres locaux, les chantres faisaient à la fin des antiennes sur la première syllabe de l'*Alleluia.* En tout cas, les intervalles entre les tirades de la chanson de geste indiqués par le mot *aoi* offraient très probablement au jongleur l'occasion de rompre la monotonie de la mélopée, soit en chantant un chant plus libre d'allure, soit en exécutant, sur sa *viele* ou sur sa *rote,* une ritournelle ou *symphonie,* soit même, comme l'avance un auteur moderne, en faisant danser ses ours[6]. Telle était en effet la manière d'être des œuvres qui représentaient alors la plus haute expression de l'art lyrique.

[1] *La Chanson de Roland,* édition Léon Gautier, note du vers 9.
[2] Voir Ch. NISARD, *Chants populaires,* t. I, p. 16.
[3] Voir ci-dessus, p. 42.
[4] *Chansons du quinzième siècle,* n° 1.
[5] *Id., ibid.*
[6] Raoul ROSIÈRES, *Le refrain dans la littérature du moyen âge,* article de la *Revue des traditions populaires* de janvier 1888, p. 3.

II

A l'époque à laquelle nous a conduits l'étude des productions lyriques examinées jusqu'ici, la fusion des races d'où est sortie la nation française est accomplie, et la langue romane devenue la langue de tout le peuple. Mais, nous l'avons déjà observé, il se pourrait que l'unification des divers styles musicaux préexistants n'ait pas été opérée aussi vite que celle des langues; que, par conséquent, les mélodies des chansons religieuses en langue vulgaire aient conservé quelque chose du caractère des chants de l'Église primitive, où l'influence latine dominait; celles des lais, le caractère des chants celtiques; celles des chansons épiques, le caractère des chants germaniques. Les documents sont trop rares et trop vagues pour que nous puissions trancher la question : tout ce que nous pouvons dire, c'est que les formules musicales qu'il nous a été donné d'étudier nous paraissent appartenir toutes au style que nous avons caractérisé par le nom de mélodie romane.

Mais voici que, vers la même époque, nous allons voir apparaître un nouveau style mélodique, ni latin, ni celtique, ni germanique, n'ayant pas non plus la lourdeur de la mélodie romane : quelque chose de plus clair, de plus alerte, de plus dégagé que tout ce que nous avons aperçu jusqu'ici : la mélodie française. L'évolution qui a abouti à la venue de ce style, lequel a laissé dans la tradition populaire des traces bien plus profondes encore que le précédent, s'est produite presque parallèlement à celle dont ce dernier était sorti. C'est encore par des poésies que nous sont connues les premières manifestations de la *langue d'oc* ou *provençale* et de la *langue d'oil* ou *française,* qui prédominèrent, l'une au midi, l'autre au nord de la France, au cours des onzième et douzième siècles. Et ces poésies anonymes, que sont-elles, sinon des chansons populaires? Dans les anciennes chansons provençales, à la vérité, l'inspiration populaire n'apparaît pas aussi distinctement, tant s'en faut, que dans celles du nord de la France : tandis que, dans ces dernières, un esprit nouveau se manifeste, qu'une civilisation naissante, une race jeune se révèlent, dans le Midi, au contraire, la poésie lyrique semble être la dernière et suprême lueur du génie latin épuisé. Dans les menus poèmes subtils et galants de ce pays et de ce temps, les savants modernes ont pu retrouver les structures compliquées, les pensées quintessenciées, les métaphores raffinées qui, cinq ou six

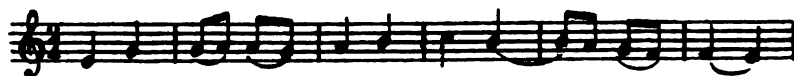
siècles auparavant, paraissaient déjà banales dans Fortunat et dans Sidoine Apollinaire : quant aux mélodies des anciennes chansons provençales venues jusqu'à nous (en petit nombre si l'on compare la quantité de celles qui nous restent des pays de langue d'oïl), ce sont à proprement parler des mélopées ternes, sans relief, sans rythme appréciable, dépourvues de toute vitalité et du caractère prime-sautier inhérent à l'inspiration populaire. Du peuple, d'ailleurs, les troubadours n'en étaient aucunement. Quels sont les plus célèbres? D'abord, le plus ancien, Guillem IX, comte de Poitiers, qui appartient au onzième et au douzième siècle; puis Rambaud III, comte d'Orange; Guillem de Cabestaïng; le roi Richard Cœur de lion; Robert Ier, dauphin d'Auvergne, Pons de Capdeuil, Bertrand de Born, etc. Tous ces noms n'ont rien de populaire. Les poésies composées par ces nobles personnages étaient soumises à des règles précises et sévères; telles la *balada*, la *serena*, la *cansos redonda*, la *pastoreta* ou *pastorita*, la *cansos*, divisée en couplets, le *verse*, composé de petits vers, la *cobla*, chanson d'amour en une seule strophe, le *planh* (le *planctus* de la période latine antérieure), la *sirvente*, chanson satirique, le plus souvent politique, le *tenso*, chant de dispute dont les couplets formaient un dialogue contradictoire, sur une question d'amour bien entendu. Chacune de ces formes, très nettement déterminées, était attribuée à des sujets prévus : les problèmes de galanterie y étaient d'un usage abusif; rien n'était laissé à l'initiative personnelle; l'imagination était étouffée complètement sous des règles conventionnelles. Les *Cours d'amour* d'Aix et d'Avignon, qui furent quelque temps sous la protection des papes, et les Jeux floraux de Toulouse, voilà les plus grandes institutions qui soient sorties de ce mouvement factice et peu spontané.

Il en est tout autrement dans les provinces du nord de la France. Aux complaintes et poèmes religieux et à la grande *geste* de Roland vont succéder ici des poésies lyriques essentiellement différentes de tout ce que nous avons vu jusqu'alors, et qui portent en elles tous les caractères de la chanson populaire : les *romances*[1]. Leurs formes sont, à peu de chose près, semblables à celles qu'ont encore de nos jours les poésies similaires. Prenons pour exemples les dix premières pièces des *Romances et Pastourelles* de M. Karl Bartsch, qui nous ont déjà servi à en déterminer les caractères généraux. Sur le nombre, cinq sont composées de couplets de quatre vers, deux de trois vers, deux de cinq, une dernière, irrégulière, de couplets de trois, quatre ou six vers; toutes formes restées d'un usage fréquent dans la chanson populaire, surtout la première. Ces vers sont décasyllabiques dans huit

[1] Voir ci-dessus le chapitre des *Origines et transformations de la chanson populaire*, p. 370 et suiv.

chansons, octosyllabiques dans deux autres. Les refrains, quelquefois très brefs, comme les deux suivants : *E Raynaut amis! — E or en ai dol,* se composent la plupart du temps de deux vers, généralement inégaux entre eux et de longueur différente de celle des vers du couplet. Enfin le système de versification, basé d'une part sur le rythme et le nombre des syllabes, repose encore, d'autre part, sur l'assonance; l'esprit est le même : il n'est pas jusqu'à l'impersonnalité des auteurs, dont non seulement les noms, mais la nature et l'existence même nous sont restés inconnus, qui n'établisse un rapprochement de plus entre les deux genres, qui, procédant ainsi de principes identiques, se confondent pour ainsi dire en un seul.

La comparaison des textes musicaux est rendue moins facile par la rareté des documents; ceux-ci ne manquent pourtant pas d'une manière absolue, et nous avons déjà cité la mélodie d'un *romance* du douzième siècle, qui portait en elle-même les caractères les plus vivaces du chant populaire français[1]. En voici une autre un peu plus lourde, moins souple de forme, d'un mouvement moins dégagé, mais dont la tonalité franchement majeure, avec une conclusion sur le second degré appelant harmoniquement une cadence sur la dominante (forme très fréquente dans la mélodie populaire), nous vient apporter la preuve que, dès le douzième siècle, il y avait du nouveau dans le génie musical de notre race :



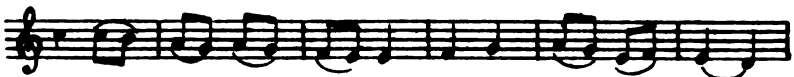
Be - le Yo - lans en ses cham-bres se - oit,



D'un boen sa - miz u - ne ro - be — co - soit.

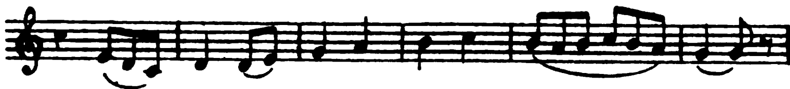


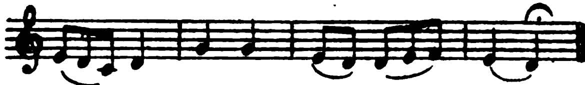
A son a' - mi tra - met-tre la vo - loit,



En sos - pi - rant ces - te chan - çon chan - toit :

[1] Voir ci-dessus, p. 42 et 371.





C'est de ces simples et primitives chansons que sortira tout entier l'art de la musique et de la poésie, dont l'évolution doit se produire postérieurement en France.

Et, pour commencer, les premiers poètes et musiciens français dont les noms nous soient connus se bornent à imiter les *romances* créés par leurs prédécesseurs anonymes. Audefroy le Bastard, qui passe pour le plus ancien trouvère du pays de langue d'oïl, a été longtemps considéré comme le créateur du romance amoureux et chevaleresque : la vérité est qu'il a cultivé ce genre sans presque rien changer aux procédés consacrés par la tradition longtemps avant sa venue. Déjà cependant on voit se dessiner chez lui la tendance, qui se manifestera bien davantage plus tard, d'agrandir le genre en augmentant le nombre des couplets, en allongcant le vers, la strophe et même le refrain. Par exemple, la chanson « Bele Ydoine se siet desous la verde olive »,

[1] Bibliothèque nationale, manuscrit français n° 20050, fol. 64 v°. — Cette mélodie, comme celle de la chanson poitevine citée précédemment et toutes celles que renferme ce manuscrit, est notée suivant le système de notation dit « en points superposés », lequel ne possède aucun signe indicateur de la mesure ni du rythme. Une transcription strictement fidèle n'eût donc admis que des notes égales d'un bout à l'autre de la mélodie ci-dessus. Si, d'autre part, nous nous fussions conformé aux principes de la notation franconienne, admis par la généralité des théoriciens de l'époque où fut exécuté notre manuscrit, nous aurions dû noter la mélodie entièrement en mouvement ternaire, remplaçant par exemple les groupes de deux croches, comme ceux de la deuxième mesure, par une croche suivie d'une noire, ou les groupes de deux noires liées, comme sur la dernière syllabe de chaque vers, par une noire suivie d'une blanche : rythmes boiteux dont sont remplies les œuvres des déchanteurs. Perne, Bottée de Toulmon, de Coussemaker n'eussent pas manqué de se conformer à ces principes; déjà Fétis s'y soustrait lorsqu'il transcrit en notation moderne les compositions monodiques des troubadours et des trouvères, chanteurs d'instinct, composant librement, sans règles, et n'ayant cure des théories qu'on enseignait dans le silence des cloîtres. Il est bien évident, en effet, que la seule manière de retrouver sous une notation imparfaite le rythme originel des monodies du moyen âge, et par-dessus tout celui des chansons populaires, est de conformer purement et simplement le rythme de la musique à celui des vers, comme cela se pratique dans toutes les chansons populaires de tous les temps et de tous les pays; ce que nous avons fait pour l'exemple ci-dessus et pour tous ceux du même genre qui se présenteront au cours de ce travail.

qu'on trouve dans le *Romancero français* et les *Romances et pastourelles*, ne compte pas moins de vingt-cinq strophes de cinq vers hexamètres, séparées par un refrain de trois vers libres. Avec Quesne de Béthune, qui le suit de près, le couplet se développe jusqu'à comporter huit vers, ainsi qu'en fait foi le romance : « L'autrier avint en cel autre pays », dont le ms. fr. 20050 donne le texte, sans la musique malheureusement. Chez les trouvères postérieurs, parmi lesquels nous considérerons surtout ceux qui ont laissé le bagage musical le plus important, le Châtelain de Coucy, Thibaut, comte de Champagne et roi de Navarre, Adam de la Halle, etc., le couplet se compose presque toujours de plus de huit vers (très souvent d'un nombre impair, neuf ou onze, par exemple), les quatre premiers étant disposés symétriquement de deux en deux, tandis que les suivants se succèdent le plus souvent dans un ordre arbitraire. On voit que des changements notables se sont accomplis dans la poésie lyrique depuis l'époque des plus anciens *romances* français. Quant aux sujets traités de préférence dans ces poésies, ils se sont également modifiés en passant des anciens chansonniers anonymes aux trouvères; le récit romanesque est loin d'y tenir la même place; la chanson devient presque exclusivement sentimentale, parfois anecdotique : dans ce dernier cas, le ton devient plus familier. Au reste, on aurait peine à trouver une personnalité marquée chez les poètes musiciens de cette période; d'ordinaire ils ne se distinguent les uns des autres ni par le choix des sujets, ni par la forme lyrique, ni par le style mélodique ou poétique. Leur manière d'être en cela est semblable à celle des auteurs de chansons populaires; comme eux ils vivent sur un certain nombre de sujets restreints qu'ils n'ont pas inventés; ils reproduisent sans cesse les mêmes lieux communs : invocation au printemps, aux fleurs, au doux rossignolet messager d'amour; ils travaillent sur les mêmes formules, qu'ils répètent à satiété : il est de ces dernières qu'on retrouve encore dans la chanson populaire traditionnelle. Telle est la formule initiale, d'un usage encore fréquent dans les chansons de nos campagnes : *L'autre jour m'allant promener ; — L'autre jour dans un jardin*, etc.; sous une forme un peu différente on la retrouve dans un nombre incalculable de chansons anecdotiques du temps des trouvères, surtout dans les *pastourelles*, en tête desquelles elle figure avec une persistance à laquelle n'est comparable que celle de la phrase : *Or, écoutez, petits et grands*, ou ses similaires en tête des complaintes[1]. A défaut de ce cliché, les chansons des trouvères, qui en ont plusieurs autres à leur service, commencent volontiers par un ou deux vers décrivant en quelque sorte la *mise en*

[1] *L'autrier chevauchois mon chemin*, ch. de Jehan ÉRART; *L'autrier chevauchoie sous par une contrée*, COMTE DE LA MARCHE; *Je chevauchoie l'autrier*, MONIOT DE PARIS; *Je chevau-*

scène, indiquant l'époque et le lieu, parlant de la pluie ou du beau temps, de la saison âpre ou douce (la belle saison, surtout le joli mois de mai, l'emporte tout naturellement dans les préférences des poètes)[1] : idées éminemment simples et naïves, que la chanson populaire s'est bien gardée d'abandonner. On pourrait multiplier les rapprochements de ce genre : nous laissons ce soin à d'autres, nous bornant à de simples indications et entendant nous en tenir le plus possible à des considérations purement musicales.

Au point de vue de la forme, les mélodies des chansons des trouvères se distinguent de celles des *romances* par la simple raison qu'entre l'un et l'autre genre la forme des poésies diffère, comme nous l'avons vu, et qu'à cette époque les mélodies s'adaptent toujours aux vers avec une exactitude absolue. Les mélodies des trouvères sont donc de plus grandes dimensions que celles des *romances* primitifs, dont les couplets n'avaient généralement que trois, quatre ou cinq vers, suivis d'un court refrain. Leur forme est d'ailleurs extrêmement peu variée : presque toutes commencent par une phrase musicale qui correspond aux deux premiers vers, et qui se répète sur les deux suivants; puis la mélodie se poursuit librement, et, la plupart du temps, sans nulle répétition, sur les derniers vers du couplet. Les chansons des trouvères du treizième siècle ne comportent généralement pas de refrain.

choi l'autrier la matinée, RICHART DE SEMILLI; *L'autrier tot seus chevauchoie mon chemin*, du même; *L'autrier par un matinet*, COLART LE BOUTEILLIER; *L'autrier par un matin*, Jehan ÉRART; *L'autrier par un matinet*, MONIOT DE PARIS; *L'autrier par la matinée*, du ROI DE NAVARRE; *L'autre jor lès un boschel*, Jehan BODEL; *L'autrier avint en cel autre pais*, QUESNE DE BÉTHUNE, etc.

[1] Le retour du printemps : *Quant la séson renouvelle*, RAOUL DE BEAUVAIS; *Le noviau temps que je voi*, Jacques DE CYSOING; *Quant la saison del dous tans se repaire*, du même; *Quant foille, vers et flors naist sor la branche*, du même; *Quant l'aube espine florit*, du même; *Quant la sésong del doux tans*, VIDAME DE CHARTRES; *Quant li tems reverdoie*, GACÉ BRULÉ; *Quant voi le tens bel et cler*, du même; *Quant voi la fleur boutonner*, du même; *Quant je vois l'erbe reprendre*, du même; *Quant voi le dous tens venir*, ROBERT DE REIMS; *Quant la saison renouvelle*, RICHART DE SEMILLI; *Quant je voi et feuille et flor*, RAOUL DE SOISSONS. — *A la douçor du tens qui raverdoie*, BLONDEL DE NESLE; *A la douçor de la belle saison*, GACÉ BRULÉ; *Au nouviau tens que nait la violette*, MONIOT DE PARIS; *Au tens novel*, PERRIN D'ANGECOURT; *Au tens nouvel*, Jehan ÉRART; *Au nouviau tans pascor*, AUDEFROI LE BASTARD; *Au tens pascor l'autrier*, Jehan ÉRART. — *Commencement de douce seson bele*, CHATELAIN DE COUCY, GAUTIER D'ESPINAU. — L'Été : *Au renouviau de la douceur d'esté*, CHATELAIN DE COUCY; *Au renouvel de la douçor d'esté*, GACÉ BRULÉ; *Au tens d'esté que voi vergier florir*, Robert MAUVOISIN; *A l'entrée d'esté que le tens commence*, BLONDEL DE NESLE; *Quant le biax esté repere*, PERRIN D'ANGECOURT; *Quant je voi esté venir*, THIBAUT DE BLASON. — L'Hiver : *Quant li tens pert sa chaleur*, GAUTIER DARGIES; *Quant li tens pert sa chaleur*, SAUVAGE D'ARRAS; *Quand la seson s'est demise*, du même; *Quant la seson est passée*, Jacques DE CYSOING. — Le mois de Mai : *El mois de mai par un matin*, RAOUL DE BEAUVAIS; *Par une matineie en mai*, JOSSELINS DE DIJON; *Ce fu un mai au doux tens gai*, MONIOT D'ARRAS; *Contre le dous tens de may*, Robert DE LA PIERRE; *Le premier jor de may*, Guillaume LE VINIER. — Le Rossignol : *Quant le rossignol jolis*, CHATELAIN DE COUCY; *Quant li lousseignols jolis*, RAOUL DE FERRIÈRES; *Li rossignols jolis*, Jehan DE RENTI; *Li lousseignols avrillous*, Guillaume LE VINIER; *En mai quant li rossignolet*, COLIN MUSET, etc.

Quant au caractère spécial des mélodies, il est évident que celles-ci ont un grand air de famille avec celles des *romances*, que par conséquent elles procèdent des mêmes sources. Sans doute elles n'ont pas toujours la spontanéité ni la clarté de la mélodie populaire, mais elles ont bien moins encore la gravité et la raideur du plain-chant, qui représente, à l'époque où nous sommes, la tendance musicale opposée. Le rythme y est toujours nettement indiqué : il a souvent l'allure syllabique propre à la chanson. Pour la tonalité, la tendance moderne propre à la mélodie populaire s'y manifeste d'une façon éclatante : les modes les plus simples, les plus rapprochés de la tonalité moderne, sont exclusivement employés dans les chants des trouvères, et le majeur, le mode populaire par excellence, tient parmi eux une place prépondérante [1].

Si, dans le répertoire des trouvères, on ne rencontre pas de mélodies intégralement conservées par la tradition, du moins pourra-t-on relever en plus d'un endroit des formules, des tournures de phrase, des ornements de chant communs à la fois à ces mélodies et aux chansons de nos paysans. Leur origine est évidemment commune, et, comme déjà nous avions trouvé de semblables traits dans les *romances* populaires antérieurs, nous sommes par là autorisés à conclure que le mouvement musical de l'époque des trouvères dérive immédiatement de la plus ancienne forme de la mélodie populaire française. Les chansons du Châtelain de Coucy, les plus anciennes, ont encore dans la tournure et dans l'accent quelque chose des mélodies romanes que la tradition populaire nous a conservées. Comparez, par exemple, aux nombreuses chansons populaires des *Rossignolets*, dont les mélodies en premier ton ont une saveur rustique si accusée, ce fragment d'une chanson du Châtelain de Coucy [2] :
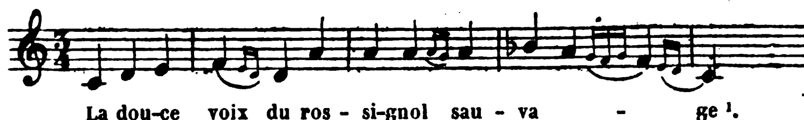


Commencement de dou - ce sai-son bel-le Que je vois re-ve-nir.
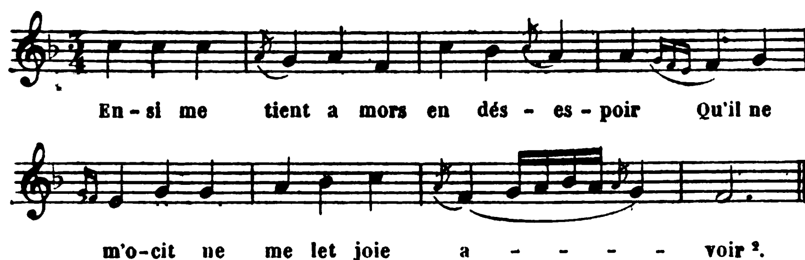
[1] Voir à ce sujet le chapitre de la 2e partie consacré à la tonalité.

[2] 18e *Chanson du Châtelain de Coucy*, notée d'après l'édition de Francisque Michel et Perne. Pour la notation des notes d'agrément, nous nous sommes conformé aux principes exposés par Fétis (*Histoire générale*, t. V, p. 37), tout en faisant les plus expresses réserves sur l'origine de ces ornements, qu'il croit avoir été introduits par l'influence orientale, tandis que, les trouvant en nombre considérable dans les chansons populaires de nos provinces, nous pensons au contraire que leur usage dans les chants du moyen âge se rattache aux plus anciennes traditions du chant français.

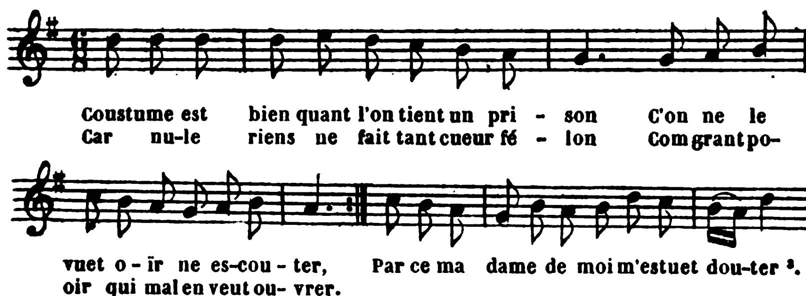
Cet autre a le même accent plaintif, qui domine encore dans nos chansons de plein air :



Dans cet autre encore nous retrouvons les ornements vocaux favoris de nos chanteurs rustiques : les derniers *grupetti* rappellent note pour note ceux d'une chanson de laboureur notée dans la première partie :
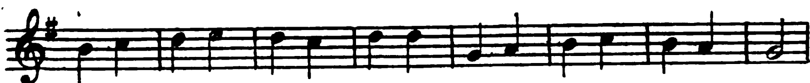


Les mélodies du roi de Navarre ont quelque chose de moins primitif, de moins rustique; le caractère de la mélodie française s'y révèle dans toute sa plénitude. Voici un début de chanson que nous ne donnons pas pour sa valeur intrinsèque, mais qui nous parait caractéristique en ce qu'il est très moderne d'allure : ne rappelle-t-il pas un peu certains airs de vaudeville du commencement de ce siècle, comme ceux sur lesquels on chantait les chansons de Désaugiers ou de Béranger?



[1] 19ᵉ *Chanson*.
[2] 9ᵉ *Chanson*, et Fétis, *Histoire générale*, t. V, p. 38.
[3] Voir Lévesque de la Ravallière, *Les poésies du roy de Navarre*, 32ᵉ chanson, t. II, p. 72; musique notée, p. 311.
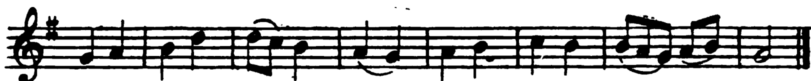
Cette autre chanson du même auteur a tant de franchise et de naturel que Fétis a émis l'avis que ce pouvait être un air populaire sur lequel le poète avait fait sa chanson. Cette opinion est évidemment excessive, le couplet de la chanson du trouvère étant beaucoup plus développé qu'un couplet de chanson populaire; mais du moins il n'est pas douteux que l'auteur se soit inspiré directement du style qui était déjà à son époque et est encore aujourd'hui celui de la mélodie populaire française :











Pour Adam de la Halle, nous traiterons bientôt la question de l'origine des mélodies du *Jeu de Robin et de Marion;* quant aux mélodies de ses trente-trois chansons et de ses dix-sept jeux partis, dont l'allure est infiniment moins nette et prime-sautière, elles ont à peu près le même caractère que celles des chansons des autres trouvères, qui, bien que nous en ayons donné les exemples les plus différents qu'il ait été possible, ne varient guère entre elles : c'est toujours le même chant en

[1] 40e *Chanson, loc. cit.*, t. II, p. 92 et 313; FÉTIS, *Histoire générale*, t. V, p. 40. Cette mélodie avait déjà fixé l'attention de Burney et de Forkel, qui l'avaient notée dans la *General History*, t. II, p. 300, et l'*Allgemeine Geschichte der Musik*, t. II, p. 760.

style lié, d'une tonalité généralement assez franche, suivant fidèlement, syllabe par syllabe, le texte poétique. Le premier *Jeu parti* d'Adam de la Halle nous suffira comme dernier exemple de ce genre :

A - dam s'il es - toit en si Que joi-e fut oc - troi

i - e A nous doux cors de che - li Que vous vo-

lés à a - mi - e Dix fois en tout vostre é - a-

ge Sans plus ors me fai-tes sa - ge Si vous les

pren-dri-és brie - ment Ou a-ten - driés lon-gue-ment [1].

On voit, par ce dernier exemple, que les mélodies des trouvères ne changent guère de style entre elles, même lorsqu'elles appartiennent à des genres différents. Jeu-parti ou chanson proprement dite, le caractère musical reste le même. Peut-être trouverait-on du nouveau dans les *Serventois* s'il en était venu davantage jusqu'à nous; mais ces chansons satiriques, dont la vogue fut très grande au moyen âge, furent apparemment peu confiées au parchemin, et il se peut que Fétis ait raison en expliquant la rareté des pièces de ce genre par la crainte de représailles et de vengeances de la part des personnages visés par elles. La mélodie du Serventois de Quesnes de Béthune, qu'il cite dans son *Histoire de la musique* [2], ne nous semble pas trop bien notée; nous croirions volontiers que les chansons satiriques du moyen âge, loin d'avoir le rythme alerte des vaudevilles politiques du dix-septième siècle, affectaient plutôt la forme lourde et quasi psalmodique des

[1] DE COUSSEMAKER, *Adam de la Halle*, 134.
[2] Voir p. 43.

chansons narratives et des complaintes; en tout cas, Fétis n'a pas réussi, quoi qu'il ait fait, à donner un véritable caractère de légèreté à la mélodie du trouvère, qui, très simple, se compose seulement de deux formules musicales qui se répètent de deux en deux vers. Le Serventois, qui devint dans la suite une chanson religieuse, parait avoir été moins populaire dans les pays de langue d'oïl que dans ceux de langue d'oc, où il existait antérieurement; le nom n'en est pas encore oublié aujourd'hui même en Provence : Castil-Blaze cite, sous le nom de *Sirvente contre le Mariaye de Guis, seigneur de Cavaillon, au douzième siècle*[1], une chanson satirique en dialecte provençal, à refrain, dont la mélodie n'est pas sans caractère, et qu'il dit avoir retrouvée dans la tradition populaire du pays; MM. Champfleury et Weckerlin l'ont publiée à leur tour en l'enrichissant d'un nouveau couplet satirique à l'adresse des filles d'Avignon[2].

Des *rotruenges,* chansons avec ritournelles exécutées par la *rote*, rien ne nous a été conservé : il nous est donc impossible de nous rendre compte du caractère de ces mélodies, dont on trouve souvent le nom dans les écrits du moyen âge.

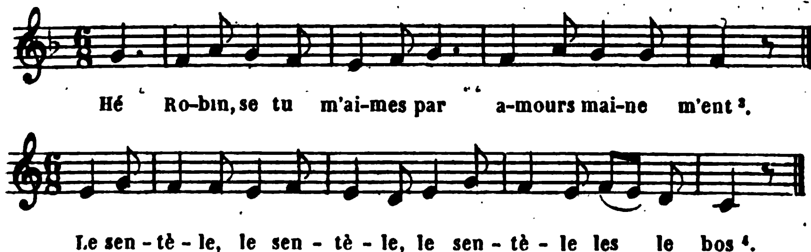
Par contre, nous possédons une grande abondance de *pastourelles*, genre de chansons existant à l'état populaire dès le douzième siècle, et pouvant être donné comme un des types les plus caractéristiques de l'ancienne chanson française. Le cycle de Robin et de Marion remplit tout le moyen âge, jusqu'au quinzième siècle inclusivement[3]. Il nous est surtout connu par un *Jeu* scénique demeuré célèbre, dont les mélodies concises, claires et naturelles, ont fait la gloire de leur auteur présumé, Adam de la Halle. La gloire se trompe quelquefois d'adresse : elle l'a fait en croyant immortaliser dans la personne d'Adam de la Halle l'auteur des mélodies du *Jeu de Robin et de Marion*, car ces mélodies, nous le démontrerons, ne sont pas de la composition du trouvère artésien, mais sont de simples mélodies populaires intercalées par lui dans son œuvre théâtrale.

Tous ceux qui ont comparé les mélodies des Chansons et des Jeux-partis d'Adam de la Halle avec celles du *Jeu de Robin et de Marion* sont d'accord pour reconnaître entre elles une grande dissemblance de style. « Celles-ci, dit de Coussemaker, sont naturelles, faciles, chantantes; les autres, au contraire, sont souvent maniérées, d'une forme difficile à retenir. Cette différence provient de ce que les mélodies du *Jeu de Robin et de Marion* sont le résultat de l'inspiration spontanée, ce qui leur donne un caractère tout à fait populaire, tandis que les

[1] *Théâtres lyriques de Paris*, nº 14.
[2] *Chansons populaires des provinces de France*, p 189.
[3] Les premières chansons du manuscrit du quinzième siècle publié par MM. G. Paris et Gevaert appartiennent au cycle de Robin et de Marion.

autres sont des compositions artistiques, c'est-à-dire soumises à des règles de convention[1]. » Plus loin, de Coussemaker, constatant de nouveau dans ces mélodies « le cachet de spontanéité qui se remarque dans les airs populaires », ajoute : « Cette différence démontre une fois de plus la souplesse d'invention dont était doué Adam de la Halle[2]. » Certes, s'il en était ainsi, il faudrait en effet louer beaucoup cette souplesse extraordinaire qui eût permis au même individu de composer des œuvres de tons aussi divers que ses Rondeaux et Motets en parties, ses Chansons et Jeux-partis monodiques et les airs de son *Jeu de Robin et de Marion,* — sans compter que, poète en même temps que musicien, il était encore l'auteur des vers de toutes ses compositions lyriques : dans un temps où l'on ne connaissait point encore les procédés de fabrication musicale permettant d'enrichir et de varier le style à l'aide des moyens plus ou moins artificiels qui ne furent introduits que peu à peu, par une longue pratique de l'art, il y aurait eu pour lui tout autant de mérite à composer l'ensemble des œuvres qu'on lui attribue qu'à un Gluck, par exemple, à faire d'excellents opéras-comiques, ou à l'auteur de la *Dame blanche* à écrire la *Symphonie en ut mineur*. Un seul homme n'a pas deux styles si différents.

De Coussemaker ne dit même pas tout lorsqu'il se borne à constater l'accent de spontanéité des airs du *Jeu de Robin et de Marion :* ces morceaux ont en effet non seulement l'accent de la chanson populaire, ils en ont encore et surtout la forme. Passons sur la tonalité, très franche, mais qui, à cette époque, était à peu de chose près la même dans toute la musique profane, savante ou populaire; mais les rythmes sont, dans le *Jeu,* beaucoup plus vifs que nous ne les avons vus dans les longues et langoureuses chansons à trois temps, en style lié, de la plupart des trouvères. Le plus grand nombre de ces mélodies sont des airs de rondes à danser; leur notation exacte devrait être à *six-huit,* la mesure populaire par excellence :



[1] De Coussemaker, *Adam de la Halle,* introd., p. lvii.
[2] *Ibid.*, p. lxv.
[3] *Ibid.*, p. 350.
[4] *Ibid.*, p. 412. Voir aussi au chapitre précédent : *Robin par l'âme ten père,* p. 386.

Les couplets sont courts; ils se répètent souvent symétriquement, mais non sans quelques libertés qui en altèrent parfois les formes. Les vers ne sont pas toujours astreints à la régularité de rimes en usage chez les trouvères du treizième siècle; il en est de nombreux qui riment par assonances (*siet* et *chief; mère* et *bèle; mèche* et *amourète* [1], etc.); d'autres, isolés, qui ne riment pas du tout. Les refrains par onomatopées tiennent une large place dans certains couplets : *A leur iva; Leure leure va; Trairi deluriau deluriele* [2], etc. On ne trouvera rien de semblable dans aucune des poésies authentiques des trouvères

Si donc on tenait à conserver à Adam de la Halle le mérite d'être l'auteur des chansons de *Robin et Marion,* il faudrait admettre qu'il a fait un pastiche. Un pastiche au treizième siècle, grâce à Dieu, cela n'était pas encore à la mode.

Mais nous avons mieux que de simples inductions pour appuyer notre thèse. Parmi les chansons de la pastorale d'Adam de la Halle, celle qui a joui de la plus grande célébrité est celle par laquelle la bergère ouvre la pièce : *Robin m'aime, Robin m'a;* des auteurs de nos jours assurent qu'elle est encore répandue dans les provinces du nord de la France [3], et on la trouve dans un assez grand nombre de manuscrits du moyen âge. Or, il en existe des versions manifestement antérieures à la composition et à la représentation de la pièce, qui fut jouée à Naples, en 1285, à la cour de Charles d'Anjou. Le recueil de Karl Bartsch renferme un certain nombre de pastourelles dont les refrains sont formés de vers de chansons populaires; le début de la chanson *Robin m'aime* figure à ce titre dans deux de ces pastourelles, dont l'une, anonyme, pourrait être contemporaine des premiers trouvères, et dont l'autre a pour auteur le trouvère Perrin d'Angecourt, plus ancien qu'Adam de la Halle, qu'il précéda au service de Charles d'Anjou [4]. D'autre part, nous avons cité au début de ce chapitre un fragment d'une parodie de chanson de geste, intercalé au milieu d'une

[1] De Coussemaker, *Adam de la Halle*, p. 363, 365, 366.

[2] *Ibid.*, p. 348, 356, 358.

[3] Voir Chouquet, *Histoire de la musique dramatique en France*, p. 37. De Coussemaker parle aussi de la popularité dont ont joui les airs de *Robin et Marion* « et dont quelques-uns sont encore en possession aujourd'hui dans le nord de la France », introd., p. LXVIII. Dans *l'Art harmonique aux douzième et treizième siècles*, du même auteur, il est dit : « On chante encore en Artois la douce mélodie de *Robin m'aime* » (p. 214). On ne retrouve cependant aucune des mélodies du *Jeu de Robin et de Marion* intégralement reproduite dans les recueils de mélodies populaires; mais on lit dans plusieurs recueils flamands des morceaux de même style et de même caractère. Voir par exemple les nos 3 et 5 des *Chants populaires flamands* recueillis par Ad. Lootens et J. M. E. Feys. Une ronde flamande recueillie par de Coussemaker (*Chants populaires des Flamands de France*, p. 341) reproduit presque note pour note la mélodie de la chanson de danse notée ci-dessus : *Le sentele, le sentele*, etc.

[4] *Romances et pastourelles*, p. 196 et 295.

scène du *Jeu,* auquel Adam est absolument étranger. Voilà donc deux fragments mélodiques du *Jeu de Robin et de Marion* que nous savons pertinemment n'être pas de la composition du trouvère artésien. Étant données les considérations énoncées précédemment, il n'y a pas de raison pour qu'il n'en soit pas de même des autres. Nous arrivons ainsi à cette conclusion : qu'Adam de la Halle n'est pas l'auteur des mélodies de *Robin et Marion,* et que son rôle dans la composition de cette pièce a consisté uniquement à réunir et grouper, dans un ordre d'ailleurs des plus heureux, un certain nombre de chansons populaires de son pays, et à les relier dans une suite de scènes dont la mise en œuvre a été assurément pour lui la principale part du travail.

Considéré à ce point de vue, le *Jeu de Robin et de Marion* est du reste bien plus précieux que s'il eût été l'œuvre d'un seul compositeur, car nous trouvons en lui le recueil de chansons populaires le mieux fait et le plus complet que nous ait légué le moyen âge.

Les pastourelles que les trouvères du treizième siècle nous ont laissées en grand nombre sont d'une forme beaucoup plus développée que les chansons du *Jeu* d'Adam de la Halle; elles n'ont même pas toujours la régularité de forme des chansons proprement dites, car leurs couplets ne se succèdent pas toujours symétriquement; peu à peu, même, la forme du couplet disparaît, laissant à la mélodie comme à la poésie toute liberté de développement. Le petit vers de quatre syllabes y est très usité. Au reste, la plupart des pastourelles de Richard de Semilli, Jehan Erars, Arnous le Vielleux, Gilebers de Berneville, Perrin d'Angecourt, etc., ne nous présenteraient aucunement l'intérêt spécial que nous recherchons, étant des œuvres parfaitement travaillées et nullement populaires, si un élément important n'y intervenait, le refrain. Si les pastourelles des plus anciens trouvères se confondent avec la chanson proprement dite[1], à mesure que le siècle marche, nous les voyons prendre une forme très différente, dont le trait le plus caractéristique est l'admission du refrain, et cela d'abord sous sa forme la plus populaire, celle du *refrain par onomatopées : Va li dureaux, li dureaus lairele*[2]; — *Chivaleta dori doreaux*[3]; ou tout simplement, de vers en vers *o, aeo, o, dorenlot*[4]. Parfois ces onomatopées, empruntées

[1] M. Bartsch compte parmi les pastourelles des chansons telles que celle du roi de Navarre : *L'autrier par la matinée*, citée plus haut, parce qu'il y est traité de sujets pastoraux; mais la forme en est absolument semblable à celle de toutes les autres chansons des trouvères.

[2] BARTSCH, *Romances et pastourelles*, Richard de Semilly, p. 242.

[3] *Ibid.*, Jehan Erars, p. 257.

[4] *Ibid.*, Arnous le Vielleux, p. 236.

sans doute aux cris des bergers aux champs, se combinent avec des mots et des vers entiers :

Si chante et note dorenlot,
Eo eo ae ae oo dorenlot.
D'amors me doint dex joie [1].

Enfin les refrains des pastourelles se composent aussi de fragments de chansons populaires intercalés au milieu des couplets : c'est ici que nous voyons paraître des vers du genre de ceux de *Robin et de Marion* :

Danses bele Marion,
Je n'aim je riens se vos non [2].

Robin cui je doi amer
Tu pues bien trop demourer [3].

Souvent même les refrains, au lieu de reparaître à tous les couplets de la pastourelle, changent au contraire chaque fois; voici par exemple quelques-uns des refrains intercalés dans la pastourelle de Perrin d'Angecourt à laquelle il a été déjà fait allusion :

Li pensers trop mi guerroie
De vous douz amis.

Bergeronnette,
Fetes vostre ami de moi.

Robins m'aime, Robins m'a,
Robins m'a demandée si m'ara.

Bele douce mere de
Gardez-moi ma chastee [4].

Par les sainsdieu, douce Marguot,
Il a grant paine en bien amer [5].

Étant donnée la forme poétique, il est aisé d'imaginer quelle était la forme musicale de ces pastourelles : d'abord un chant de la façon du compositeur, d'un style plus ou moins marqué suivant les tendances de celui-ci et la forme de la poésie, puis soudain une mélodie claire et rythmée, parfaitement inattendue, quelquefois dans un autre ton que le chant principal et tranchant nettement sur le style du reste de la chanson. La pastourelle de Perrin d'Angecourt dont Fétis a noté un couplet peut suffire pour servir d'exemple du genre : nous y renvoyons le lecteur [6].

[1] BARTSCH, *Romances et pastourelles*, Jehan Erars, p. 255.
[2] *Ibid.*, Richard de Semilly, p. 242.
[3] *Ibid.*, Gilebers de Berneville, p. 266.
[4] Ce refrain figure déjà dans une pastourelle de Raoul de Beauvais. *Ibid.*, p. 264.
[5] *Ibid.*, p. 295.
[6] *Histoire générale*, t. V, p. 41.

Ici, donc, le rôle de la mélodie populaire n'est pas le même que dans les précédentes chansons des trouvères, où nous n'avions pu que signaler l'influence qu'elle exerça sur le développement du génie des musiciens. Dans les pastourelles, au contraire, elle intervient directement. Il y a là un procédé qui fut longtemps en usage au moyen âge et que nous aurons l'occasion de retrouver dans d'autres genres de compositions musicales.

III

En résumé, les chansons monodiques des trouvères représentent les premières formations distinctes qui se soient détachées de la chanson populaire. Par elles se manifeste le premier effort tenté pour en dégager une musique et une poésie d'un caractère moins primitif et plus artistique. Dans la période suivante, au cours des quatorzième et quinzième siècles, la réflexion, le travail, la recherche de combinaisons infinies vont entrer en ligne et prendre dans la composition des œuvres lyriques une importance que n'avaient guère soupçonnée les pauvres auteurs des cantilènes d'autrefois, chez qui l'inspiration du moment, jointe à une certaine routine, tenait lieu de seule science. Un premier effort s'était déjà produit, au temps des trouvères, en vue d'agrandir ou d'affiner les formes plus rudes et plus simples de la chanson populaire, les cultiver, leur donner peu à peu un caractère plus artistique; pourtant des traces nombreuses de l'art originel avaient subsisté. Il n'en reste plus guère dans les œuvres des poètes musiciens qui vont leur succéder.

Et d'abord, n'est-ce pas à tort que nous employons encore cette double appellation de *poètes-musiciens?* Applicable aux auteurs dont nous avons parlé jusqu'ici, elle cesse d'être juste dès qu'il s'agit des successeurs des troubadours et des trouvères; car si ces derniers, fidèles aux principes de la poésie primitive et de la chanson populaire, ne séparaient jamais dans leurs œuvres les deux éléments constitutifs de l'art lyrique, le chant et le vers, les nouveaux poètes opéreront entre ces éléments un commencement de scission qui ira s'accentuant de siècle en siècle. Dès lors, la poésie n'aura plus pour principal objet d'être chantée par les libres et gais jongleurs sur les places publiques, par les galants trouvères dans les châteaux et les parcs : confiée à des manuscrits soigneusement exécutés, ornés de fines et riches enluminures, elle perdra bientôt tout caractère lyrique; elle ne sera plus

faite que pour être lue. Aussi, la musique ne naissant plus avec la poésie, d'une seule inspiration, les rôles du poète et du musicien cessent de se confondre; la musique, s'il y a lieu, est adjointe aux vers postérieurement à leur composition, et par un autre homme que leur auteur. Seuls quelques rares écrivains du quatorzième siècle, derniers survivants des trouvères, font exception à cette règle : c'est ainsi que Guillaume de Machault, Jehan de Lescurel, savent encore composer à la fois de la musique et des vers : il nous est resté de leur composition (sans parler des œuvres purement polyphoniques) des chants royaux, des ballades, des rondeaux, soit à une seule voix, soit en parties; et l'on sait que ces maîtres ne tiennent pas moins de place parmi les poètes de leur temps que parmi les musiciens. Mais ce sont là des phénomènes isolés, qui auront entièrement disparu dès avant le quinzième siècle.

Cette scission opérée entre le métier de poète et celui de musicien, les premiers, exclusivement abandonnés à des préoccupations littéraires, n'ont plus d'autre souci que d'accuser de plus en plus le côté artificiel de la nouvelle poésie. Les règles s'accumulent. Le simple couplet d'autrefois devient la strophe, savante, asservie à des lois plus ou moins compliquées. Les poèmes à forme fixe, que nous avions vus poindre à peine dans les œuvres des troubadours et des trouvères, sont cultivés maintenant avec une faveur de plus en plus marquée : tels sont le *Chant royal,* à cinq strophes de onze vers (le dernier formant refrain) suivies d'un Envoi, le tout écrit le plus généralement sur cinq rimes; la *Ballade,* qui n'est qu'un chant royal écourté (trois strophes de dix vers avec refrain, et Envoi, sur trois, quatre ou cinq rimes); le *Rondeau,* dans lequel le refrain occupe une place prépondérante; le *Lai,* qui, changeant de forme et de sujet, se compose, à partir de la fin du treizième siècle, de longs couplets en vers courts et inégaux distribués de la façon la plus ingénieuse; le *Vire-lai,* connu de nous sous des formes différentes, toutes fort compliquées, etc. Plusieurs de ces poésies, par leur nom au moins, semblent procéder d'anciennes chansons de danse (la Ballade, le Rondeau, le Virelai), mais il est évident qu'elles n'ont pas tardé à perdre jusqu'aux moindres traces de ces origines. Quant aux refrains que nous avons signalés, ils n'ont pour but que de mieux marquer, par leurs retours périodiques, les divisions des strophes, mais ils n'ont plus le moindre rapport avec les refrains populaires des romances et pastourelles des douzième et treizième siècles : ils n'ont pas, surtout, la valeur musicale propre au refrain dans la chanson populaire.

Pour les musiciens, c'est encore bien autre chose. Précurseurs inconscients de la grande école polyphonique, qui n'en est encore qu'à ses premiers tâtonnements, ils ont une nouvelle langue à créer : nous

verrons plus tard quelle part revient à la mélodie populaire dans la constitution de cette langue; pour l'instant, il nous suffira d'observer qu'ayant une pareille tâche à remplir, ils ne pouvaient faire autrement que d'y porter tous leurs efforts; aussi les voyons-nous s'épuiser en recherches, multiplier les combinaisons, s'efforcer, enfin, par tous les moyens de jeter les bases des lois harmoniques qui doivent arriver peu à peu à régir la musique moderne.

Lois, règlements, direction nettement établie, tels étaient les besoins universellement éprouvés en ces temps où pas une pensée libre et spontanée ne se manifesta. Ils sont ressentis même par les musiciens d'ordre secondaire pour lesquels la liberté semblait être le don le plus enviable, les ménétriers, fils et successeurs des musiciens ambulants qui jadis accompagnaient les trouvères ou répandaient leurs œuvres par tout le pays, les jongleurs. Mais non; oubliant leur origine populaire, les ménétriers veulent avoir aussi leur règlement : ils s'établissent en corporation, comme les drapiers, les corroyeurs et les bouchers; les actes de l'association sont enregistrés au Châtelet, sous le roi Philippe de Valois; une ordonnance de Charles VI modifie leurs règlements; ils tiennent séances, ils élisent un roi! Que nous voilà loin des mœurs d'un siècle auparavant!

Il semble donc qu'en musique comme en poésie toute trace de l'origine première ait disparu. En réalité, il n'en est rien. Si, dans les milieux les plus cultivés, l'art prend une direction différente de sa direction première, l'art primitif répond trop bien à la nature et à l'esprit de la nation pour être si vite oublié. La chanson populaire n'a garde de disparaître : elle change seulement de milieu; pour mieux dire, par une sorte de transposition toute naturelle, abandonnée dans les centres intellectuels correspondant à ceux où elle régnait autrefois, dédaignée par la poésie et l'art plus savants auxquels elle a communiqué leur principale force vitale, elle passe dans un milieu analogue à celui où elle avait pris naissance autrefois, le seul où elle ne se trouve pas dépaysée : elle se fixe dans le peuple, ignorant, illettré, mais fidèle à ses tendances et à ses goûts naturels, et ne subissant aucune influence factice assez forte pour les détourner. Elle y reste presque sans se modifier. Au seizième siècle, les ménétriers bretons chantaient encore, sous le nom de *lais,* des complaintes d'amour sur les sujets les plus populaires du moyen âge, comme *Tristan et Yseult*[1].

Les recueils de chansons du même siècle renferment des pastou-

[1] Voir DU FAIL, *Contes d'Eutrapel :* « Quand notre Mabile de Rennes chantoit un lay de Tristan de Leonnois sur sa viole... » Wolf, dans son livre *Ueber die Lais,* donne la notation musicale de trois lais du roman de Tristan : l'un est de forme assez libre, mais les deux autres, formés de couplets de quatre vers, sont dans la forme de la complainte populaire.

relles du cycle de Robin et Marion, et nous avons dit plus haut que tout vestige de ces dernières n'a pas encore disparu de nos provinces françaises. Nos plus belles chansons populaires, celles que nous avons citées dans la première partie comme les types les plus accomplis de la chanson narrative, ne sont que de lointains souvenirs des romances du douzième siècle, et dans nombre de complaintes religieuses non encore oubliées du peuple de nos campagnes nous retrouvons l'esprit et la forme même des poésies religieuses en langue vulgaire qui sont restées, nous l'avons vu, les plus anciens monuments de la poésie française.

Mais ce n'est pas tout. Le besoin d'une forme simple de chant et de poésie est tellement inné en l'homme, même cultivé, qu'entre les œuvres compliquées des polyphonistes et le chant rudimentaire des paysans il y eut place pour une troisième manifestation de l'art lyrique, plus proche du chant populaire que de la musique savante, moins spontanée toutefois, et que l'on peut considérer comme une continuation, nous dirions volontiers une dégénérescence de l'art des troubadours et des trouvères. Un poète du quatorzième siècle, Eustache Deschamps, nous en révèle l'existence dans son *Art de dictier et fère chançons, ballades, virelais et rondeaulx*, etc.[1]. « Est à sçavoir, dit-il, que nous avons deux musiques : l'une est artificiele et l'autre naturele... » Nous résumons : la musique artificielle est la musique dont la pratique exige des études; « l'autre musique est appelée naturelle, pour ce qu'elle puet estre aprinse à nul de son propre courage, naturelement ne s'i applique. Et est une musique de bouche en proferant paroles metrifiées, aucune fois en laiz, autre fois en rondeaux cengles et doubles, et en chansons baladées, etc. »

Les pastourelles, les chants royaux, virelais, serventois et sottes chansons sont de même, dans un autre passage, cités par notre auteur comme ressortant de la musique naturelle : au reste, peu expert, à ce qu'il semble, en musique proprement dite, il confond sous la dénomination générale de *musique naturelle* tout ce qui a trait aux rythmes et aux mesures des vers, aux coupes des strophes, aussi bien que ce qui touche spécialement à la musique. Mais il n'importe : ses indications, bien que peu claires, suffisent à nous apprendre que, sous les noms de musique artificielle et naturelle, on entendait au quatorzième siècle la musique savante des polyphonistes, en opposition avec la mélodie populaire, ou du moins avec une forme mélodique dérivant de la mélodie populaire, comme était par exemple celle des trouvères; et, ce qui est plus important encore à notre point de vue, que les œuvres

[1] Voir *Poésies morales et historiques* d'Eustache DESCHAMPS, édition Crapelet, 1832, p. 265 et suiv.

poétiques, aux formes si étudiées, des écrivains de cette époque, n'étaient encore considérées comme complètes que lorsqu'elles étaient unies à la mélodie; en un mot, que la ballade, le chant royal, le rondeau, le virelai, etc., n'étaient en réalité que des variétés de la chanson. Telle est la ténacité des tendances natives d'une race que, même dans une époque de scolastique et de formalisme étroit comme furent les quatorzième et quinzième siècles, l'influence de l'art primitif n'avait pas disparu : malgré tous ses perfectionnements, la poésie n'a pas encore oublié son origine lyrique; elle ne veut pas se séparer de la mélodie.

Au seizième siècle, malgré la Renaissance, malgré le tour nouveau qu'ont pris les idées, malgré l'influence de l'antiquité, ce courant national n'est pas encore dérivé de sa vraie direction. Le chef de la Pléiade ne faisait que résumer les pratiques établies en son siècle, lorsque, expliquant aux membres du cénacle les formes et la nature de la poésie lyrique, il leur rappelle que les vers de cette espèce doivent toujours être faits en vue du chant : « Tu feras, dit-il, tes vers masculins, et féminins tant qu'il te sera possible, pour estre plus propres à la musique et accord des instrumens, en faveur desquels il semble que la Poésie soit née; car la Poésie sans les instrumens, ou sans la grâce d'une seule ou plusieurs voix, n'est nullement agréable, non plus que les instrumens sans estre animez de la mélodie d'une plaisante voix. Si de fortune tu as composé les deux premiers vers masculins, tu feras les deux autres féminins, et paracheveras de mesme mesure le reste de ton élégie ou chanson, à fin que les musiciens les puissent plus facilement accorder. Quant aux vers lyriques, tu feras le premier couplet à ta volonté, pourvu que les autres suivent la trace du premier. » Et ailleurs : « Les petits vers sont merveilleusement propres pour la musique, la lyre et autres instrumens, et pour ce quand tu les appeleras lyriques, tu ne leur feras point de tort,... gardant toujours le plus que tu pourras une bonne cadence de vers pour la musique et autres instrumens. *Je te veux aussi bien advertir de hautement prononcer tes vers quand tu les feras,* OU PLUSTOST LES CHANTER, QUELQUE VOIX QUE TU PUISSES AVOIR, car cela est une des principales parties, que tu dois le plus curieusement observer[1]. » Nous voilà, du coup, revenus aux plus pures traditions de l'art lyrique primitif et de la chanson populaire, puisque nous voyons le poète chanter ses vers en les composant, créer à la fois vers et musique.

Et qui sait s'il ne nous est pas resté des mélodies de Marot, de Ronsard, de Mellin de Saint-Gelais, Baïf, Desportes, etc., dans les recueils de chansons, soit à une voix, soit en parties, que nous a laissés le

[1] RONSARD, *Abrégé de l'Art poétique français.*

seizième siècle? Jusqu'alors, on le sait, le travail du monodiste, se confondant pour ainsi dire avec celui du poète, était constamment anonyme, comme celui du compositeur populaire : or, les vers de ces poètes abondent dans les publications musicales de leur temps[1]. Ronsard, entre tous, parait être le poète cher aux musiciens et aux chanteurs. La première édition des *Amours de P. de Ronsard*[2] parut accompagnée de la musique à quatre voix de dix sonnets, composée par Jannequin, Goudimel, Certon et Muret; et des notes placées à la suite indiquent la manière de chanter sur la même musique cent soixante-huit autres poésies de Ronsard. Du vivant même de l'auteur sont publiés des recueils entiers de chansons et madrigaux composés sur ses vers[3]; un grand nombre de pièces du même genre, dues aux maîtres les plus célèbres du seizième siècle, sont disséminées dans les livres de chansons en parties d'Attaingnant, Leroy et Ballard, etc.[4]; lui-même ne dédaigne pas d'écrire pour ces livres des préfaces, où il distribue sans compter l'éloge aux musiciens : « Entre lesquels se sont

[1] Ce n'est pas sans peine qu'on peut déterminer à quels auteurs reviennent les poésies figurant dans les recueils de chansons musicales, car les noms des poètes n'y sont jamais indiqués; c'est donc seulement par une connaissance approfondie de leurs œuvres littéraires qu'il est possible de les y retrouver. Ajoutons que ce travail, loin d'être facilité par les publications modernes, est fréquemment entravé par la façon fantaisiste dont les recueils d'apparences les plus sérieuses sont trop souvent exécutés. Nous avons perdu beaucoup de temps, par exemple, sur une collection de musique de l'École flamande, le *Trésor musical* de M. Van Maldeghem, collection dans laquelle revenaient fréquemment des poésies de Ronsard, Marot, Du Bellay, etc., jusqu'au jour où nous avons découvert que ces vers avaient été plaqués à la place d'autres paroles qui n'avaient pas eu l'heur de plaire au compilateur, sans que celui-ci se fût donné la peine de dire que son édition, malgré son aspect sérieux, loin d'être conforme aux éditions primitives, n'est qu'une vulgaire édition expurgée, à l'usage des couvents, et à laquelle il n'est possible d'accorder aucune confiance. — Une fois pour toutes, nous signalerons de même les publications du dix-huitième siècle, les *Laborde*, les *Anthologies*, etc., qui, elles du moins, ont cela de bon qu'elles ne peuvent tromper personne, un examen de cinq minutes suffisant à les juger. Par contre, nous avons trouvé de précieuses indications dans l'excellente *Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI und XVII Jahrhunderts*, de M. R. Eitner.

[2] *Les Amours de P. de Ronsard Vandomoys, ensemble le cinquiesme livre de ses odes*. Paris, 1552. Aucune bibliothèque publique de Paris ne possède cette rarissime édition; le seul exemplaire que nous en ayons pu consulter appartient à la bibliothèque de la ville d'Orléans.

[3] Citons seulement les *Chansons de P. de Ronsard*, etc., *mises en musique par N. de la Grotte, vallet de chambre et organiste du Roy*, 1575, et, d'après la réédition d'une partie de cet ouvrage par M. de Rochambeau : *Le premier livre de P. de Ronsard, mis en musique par A. de Bertrand, natif de Fontanges en Auvergne*, 1578; — *Poésies de Ronsard*, mises en musique par François Regnard, 1579; — *Sonnets de P. de Ronsard*, mis en musique par Philippe de Monte, 1575; enfin plusieurs autres livres du même genre, datant du commencement du dix-septième siècle, jusqu'en 1628.

[4] *Bonjour mon cœur*, musique de Roland de Lassus, Goudimel, Ph. de Monte; — *Bel aubépin*, Jannequin, Millot; — *Douce maîtresse touche*, Millot; — *Qui veut sçavoir amour et sa nature*, Jannequin; — *Que dis-tu, que fais-tu, plaintive tourterelle*, Entraigues, Boni; — *Rossignol mon mignon*, Claude Lejeune, etc.

depuis six ou sept vingts ans eslevez Josquin des Prez, Hennuyer de nation, et ses disciples, Mouton, Willard, Richaffort, Janequin, Maillard, Claudin, Moulu, Jaquet, Certon, et de nostre temps Arcadet, lequel ne cède en la perfection de cet art aux anciens pour estre inspiré de son Apollon Charles Cardinal de Lorraine[1]. » Ailleurs, il manifeste son admiration pour « le plus que divin Orlande (Roland de Lassus), qui, comme une mouche à miel, a cueilly toutes les plus belles fleurs des antiens, et outre semble avoir seul dérobé l'harmonie des cieux, pour nous en resjouir en la terre, surpassant les antiens et se faisant la seule merveille de nostre temps[2] ».

Jusqu'ici il ne s'est agi que de musique savante (bien que les œuvres polyphoniques de la fin du seizième siècle aient bien plus de naturel que celles de l'époque antérieure); mais ne craignons rien, nous retrouverons Ronsard largement représenté dans l'unique volume de chansons monodiques qui nous soit venu du seizième siècle, le *Recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville* de Jehan Chardavoine (1576). Sept chansons au moins de ce précieux volume lui appartiennent : *Voici la saison plaisante, Mignonne, allons voir si la rose, Quand j'étais libre ains que l'amour cruelle, Ma petite colombelle, Douce maîtresse touche, Quand ce beau printemps je voy, La terre naguère glacée*. Il indique parfois lui-même les *timbres* sur lesquels doivent se chanter ses poésies : « Saches, lecteur, dit-il dans la première édition des *Amours de Ronsard*, que les strophes et antistrophes de l'*Ode à Monsieur de l'Hospital* se chantent sur la musique du premier strophe *Errant par les champs*, et les épodes de l'ode mesmes, sur la musique du premier épode *En qui resplendit le ciel*. » Dans ses œuvres posthumes figure une hymne adressée à un saint tout particulièrement populaire, saint Blaise, patron des laboureurs : « C'est, dit un commentateur du temps, un hymne rustique de bons laboureurs et villageois qui prient sainct Blaise, en chomant le jour de sa feste et faisans leurs processions, d'avoir soin de leurs petites familles, leur procurer tout ce qui leur est nécessaire en leur petit mesnage, etc. » Cette pièce, d'un sentiment tout français et véritablement inspirée parfois de la vraie poésie populaire, se chantait « sur le chant *Te rogamus, audi nos* ». Une autre hymne est une paraphrase du *Te Deum* dédiée « à Monsieur de Valence, pour chanter en son église ». Plusieurs livrets (sans musique) de chansons en vogue jusqu'aux premières années du dix-septième siècle renferment, à côté de vaudevilles et

[1] *Livre de meslanges, contenant six vingts chansons, des plus rares et plus industrieuses qui se trouvent,* etc. Paris, Ad. le Roy et Ballard, 1560.

[2] *Mélanges de cent quarante huit chansons, tant de vieux auteurs que de modernes, avec une préface de P. de Ronsard.* Paris, Ad. Le Roy et Ballard, 1572. Cet ouvrage n'est, à peu de chose près, qu'une réédition du précédent.

même de véritables chansons populaires, de nombreuses poésies de Ronsard[1]. Parmi les timbres cités en tête d'autres chansons des mêmes recueils, nous relevons, à côté de la *Volte de Provence,* du *Branle du Poitou* ou du chant de *Traistres de la Rochelle,* celui de *Quand ce beau printemps je voy,* sur l'air duquel devait se chanter une *Complaincte d'un amant à sa dame*[2]; cette chanson des *Amours de Marie* figure aussi dans une *Fricassée* de chansons populaires à côté de la vieille chanson de *la Péronnelle,* de *Sur le pont d'Avignon* et *Quand la bergère va aux champs*[3]. De pareils détails indiquent bien quelle fut la popularité des chansons de Ronsard, vers et musique. Nous en avons une preuve encore plus caractéristique dans une phrase du Breton du Fail, déjà citée en partie dans ce chapitre : « Quand notre Mabille de Rennes chantait un lay de Tristan de Leonnois sur sa viole, *ou une ode de ce grand poète Ronsard,* etc. » Voilà qui est précis : de son vivant, les œuvres de Ronsard étaient au répertoire des ménétriers bretons au même titre que les complaintes traditionnelles du moyen âge. Il fallait que ce poète, dont la muse « en français parlait grec et latin », comme chacun sait, fût encore passablement pénétré de l'esprit national pour que ses œuvres aient été capables de pénétrer ainsi dans les milieux les moins cultivés, les plus populaires de nos provinces.

Clément Marot est, avec Ronsard, celui des poètes du seizième siècle dont on retrouve dans les chansonniers du temps les plus nombreuses poésies. Il était renommé pour ses aptitudes musicales. Il semble avoir été familier avec le jeu des instruments, particulièrement de l'épinette. Dans l'*Épistre à un sien amy,* il énumère comme ses plus agréables passe-temps :

Le chien, l'oiseau, l'espinette et le livre.

Il eut surtout du goût pour le chant : « Tous deux aymons la musicque chanter », dit-il dans une Élégie; et, dans une Épigramme (à Maurice Sceve Lyonnois) :

Ma voix
Mérite bien que l'on m'enseigne.

Les termes de musique reviennent dans ses vers avec une complaisance qui indique ses sympathies. Il consacre une élégie à la mémoire d'un ménétrier, Jean Chauvin; une épigramme est dédiée « à Albert joueur de luts du Roy »; la suivante est intitulée : *D'Anne jouant de*

[1] *Sommaire de tous les recueils des plus excellentes chansons tant amoureuses, rustiques que musicales.* Paris, Antoine Houic, sans date. Autre édition, Bonfons, 1582. — *La Fleur des chansons amoureuses.* Rouen, Adrian de Launay, 1600.
[2] *Sommaire,* etc.
[3] *La Fleur des chansons amoureuses,* etc.

l'espinette. Dans l'Épitre aux Dames de France qui sert de préface à sa traduction des *Psaumes de David*, il se plait à voir les dames de la cour posant

> ...leurs doigts sur les espinettes
> Pour dire saintes chansonnettes.

Trois vers d'une de ses premières pièces, *le Temple de Cupido*, nous apprennent qu'à son époque aussi bien qu'au quatorzième siècle on chantait les poésies à forme fixe :

> ...les leçons que chanter on y ose,
> Ce sont Rondeaux, Ballades, Virelaiz,
> Motz à plaisir, rimes, et trioletz.

Comme les rondeaux, ballades et virelais en question, les poésies lyriques de Marot ont été chantées à l'origine : elles le furent même avec une très grande persistance, et si, en unissant le chant à ses vers, Marot se conforma aux traditions non encore éteintes de la chanson populaire, ses chansons acquirent en retour une égale popularité. On les trouve notées jusque dans les recueils de la fin du siècle. Plusieurs chansons spirituelles ou psaumes huguenots prirent pour *timbres* des airs de chansons profanes de Marot[1]. Le poète fut-il respectueux de la tradition nationale au point de composer, lui aussi, les mélodies de ses vers? Plusieurs indices tendraient à l'établir. Un auteur allemand de la fin du seizième siècle, Freigius, dans un petit traité élémentaire de toutes choses connues et inconnues (depuis la langue hébraïque jusques à la discipline militaire et au système des monnaies, en faisant parmi toutes ces belles choses une large place à la musique), ayant choisi la plupart de ses exemples parmi les chansons des musiciens de son temps, notamment les compositeurs allemands Utendal, Senfl, Forster, Otmayer, cite entre autres mélodies celle de la chanson *Doulce mémoire* qu'il attribue à Clément Marot[2]. Il est vrai qu'aucune poésie de Marot ne commence par ces mots, ce qui rend assez problématique l'assertion de Freigius (la gloire du poète n'en souffrirait point du tout, car la mélodie *Douce mémoire*[3] est un exemple des moins séduisants du style lourd, monotone et compassé des airs de cour du seizième siècle). Il est plus soutenable que

[1] O. DOUEN, *Clément Marot et le psautier huguenot*, p. 706.

[2] Joann. Thomæ FREIGII, *Pædagogus*, etc. Bâle, 1582, p. 182.

[3] On trouve cette chanson dans plusieurs recueils, mise en parties par Layolle, Josquin Baston, Sandrin, Créquillon, et plusieurs anonymes. Elle se continue par une réponse ou *rebours* : *Finy le bien*, dont on a plusieurs versions différentes (à deux et à quatre voix) de Certon et d'auteurs anonymes. Le thème de la mélodie, dans toutes ces versions, est le même que celui que donne Thomas Freigius, sauf dans une anonyme, où la ligne mélodique, bien que très altérée, est néanmoins encore reconnaissable.

notre poète s'inspira parfois de chansons populaires antérieures. Ronsard cite dans un de ses sonnets[1] la chanson *Alleqez-moi, madame,* qui serait, dit-on, la première forme d'une vieille chanson rajeunie par Marot sous cette nouvelle forme : *Secourez-moi, madame, par amours*[2]. D'autres ont un caractère non moins populaire : telle la chanson *Jouissance vous donneray*, qu'on trouve notée dans une dizaine de livrets musicaux, jusqu'à la fin du seizième siècle, et sur laquelle nous reviendrons plus tard [3]. La chanson passablement badine : *Quand vous voudrez faire une amie*, parodiée ensuite par l'auteur lui-même sous forme de pastourelle : *Une pastourelle gentille*, puis plus tard encore transformée en un psaume huguenot : *Il faut que de tous mes esprits*[4], est imprimée dans un des recueils d'Attaingnant (sans nom d'auteur), puis remise en parties plus tard par Waelrant et Du Caurroy. En somme, la plus grande partie des chansons de Marot et plusieurs de ses épigrammes peuvent être retrouvées dans les recueils du seizième siècle : *Amour au cœur me poinct* (ch. II); *Ce franc baiser, ce baiser amiable* (épigr.); *D'où vient cela ?* (ch. XIV); *En espérant* (rondeau); *En m'oyant chanter quelquefois* (épigr.); *Frère Thibault* (id.); *Fille qui prend fascheux mary* (id.); *Je suis aimé de la plus belle* (ch. X); *J'ai contenté* (ch. XVI); *J'ai grand désir* (ch. XVIII); *Languir me fais* (ch. XIII); *Mon cœur se recommande à vous* (ch. XLII); *Martin menait son pourceau au marché* (épigr.); *Pourtant si je suis brunette* (ch. XXXVI); *Si je vy en peine et langueur* (ch. XXXI); *Vous perdez temps de me dire mal d'elle* (ch. XXXV). Les plus célèbres compositeurs, Roland de Lassus, et Goudimel, et Jannequin, et Certon, et Créquillon, Castro, Waelrant, Cl. de Sermisy, Du Caurroy, etc., les mirent en musique, les uns se servant des thèmes primitifs propres à chaque chanson, les autres inventant de toutes pièces une nouvelle musique.

Pour donner une idée du style mélodique de ces chansons, qui appartiennent à cette veine de la chanson artistique développée parallèlement à celle de la chanson populaire après être partie du même point, nous citerons seulement la chanson de Marot : *Quand vous voudrez faire une amie,* ou, si on le préfère, sa forme expurgée : *Une pastourelle gentille* (la mélodie est la même pour les deux textes), et celle de Ronsard : *Quand ce beau printemps je vois.* La première a tout le caractère de la franche mélodie française ; dans le même style nous aurions pu citer l'ode célèbre : *Mignonne, allons voir si la rose*, dont la

[1] *Amours de Ronsard*, t. I, p. CLXVI.

[2] Elle figure dans plusieurs recueils, mise en parties par Jannequin, Gombert, Ph. de Monte, Cl. de Sermisy et Turnhout.

[3] C'est celle dont nous avons donné deux variantes musicales au commencement du chapitre des *Chansons de danse.* Voir ci-dessus, p. 113 et suiv.

[4] Voir O. DOUEN, *Clément Marot et le psautier huguenot*, t. I, p. 718.

mélodie, notée dans les *Voix-de-ville* de Chardavoine, a vraiment du charme : nous avons préféré l'autre chanson, non seulement à cause de la longue popularité dont elle a joui, comme nous l'avons montré plus haut, mais encore parce qu'elle donne mieux le ton de la chanson de cour du seizième siècle. D'autres exemples cités dans la première partie, notamment l'air de la chanson de Marot : *Jouissance vous donnerai,* nous aideront encore à nous rendre compte du style archaïque de la majorité de ces sortes de chansons. Par leurs formes tonales et rythmiques, ces deux mélodies présentent tous les caractères propres à la chanson populaire.

Assez animé.

U - ne pas - tou - rel - le gen - til - - le

Et ung ber - ger en [illegible] ung ver - ger, L'aultre hier en

jou - ant à la bil - le, S'en - tre - di-

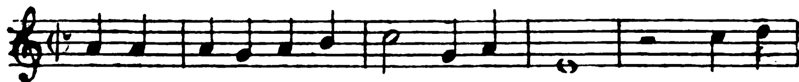
soient pour a - bre - ger : Ro - ger, Ber - ger,

Lé - gè - re Ber - gè - re, C'est trop à la bil-le

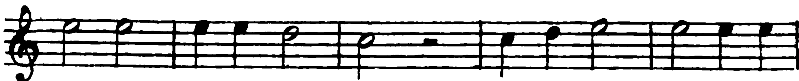
joué. Chan - tons No - é, No - é, No - é[1].

[1] *Trente et huit chansons musicales à quatre parties*, etc., 9e liv. Paris, Attaingnant, janvier 1529, f° 11.

Modéré.



Quand ce beau printemps je voy, J'a-per - çoy Ra-jeu-



nir la terre et l'on - de, Et me sem - ble que le



jour et l'a - mour Comme en - cens nais-sent au mon - de[1].

Ces exemples, tirés des deux plus illustres poètes du seizième siècle, paraîtront sans doute suffisants : l'examen des œuvres des autres écrivains ne nous apprendrait rien de nouveau. Certes, nous trouverions sans peine des poètes moins lyriques (dans le vrai et le bon sens du mot) que Marot et Ronsard; François Villon, par exemple. Il nous faut bien croire que ses ballades étaient chantées, puisque du quatorzième au seizième siècle tous les documents s'accordent à constater que ce genre de poésie était fait pour le chant[2]; mais, dans le reste de son œuvre, nous ne trouverions pas un morceau d'un caractère vraiment lyrique, sauf un « Lai ou plustost Rondeau » en deux strophes : *Mort, j'appelle de ta rigueur,* au sujet duquel le poète nous fournit une curieuse indication musicale : il a dédié ce lai « à maistre Ythier, marchant », mais à la condition « qu'il le mette en chant ». Voilà qui nous édifie, sans nous surprendre, sur le degré de culture et le caractère artistique des musiciens appelés à suppléer les poètes dans

[1] *Le Recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de Ville,* etc., par Jehan Chardavoine, Paris, 1576, n° 118.

[2] Nous avons, sur ce point, le témoignage d'Eustache Deschamps, ainsi que celui de Marot, dont nous avons cité ci-dessus des vers suffisamment probants; cependant, si la ballade était chantée, il faut convenir que l'on n'en trouve pas de traces musicales dans les écrits des quinzième et seizième siècles. La seule mélodie appliquée à une ballade que nous connaissions se trouve dans les *Chansons du quinzième siècle,* de MM. G. Paris et Gevaert (*Si congié prens de mes belles amours,* n° 52; on trouve aussi cette chanson dans le manuscrit de la Bibliothèque nationale, français, n° 1597); encore est-ce une ballade incomplète, étant privée de l'Envoi. La mélodie a tout le caractère des airs de cour du temps de François Ier; elle rappelle par son style la célèbre *Pavane* de l'*Orchésographie.*

la confection de leurs mélodies : ceux-ci requéraient pour cet office les marchands drapiers[1].

Les poètes aux visées littéraires les moins élevées étaient parfois ceux qui pratiquaient le plus volontiers le genre lyrique. Ainsi, Mellin de Saint-Gelais savait, dit un commentateur, « composer en tous genres de vers, et surtout il estoit excellent pour les lyriques, lesquels il mettoit en musique, les chantoit, les jouoit et sonnoit sur des instrumens, étant poète et musicien vocal et instrumental[2] ».

Quelques-unes de ses chansons sont pourvues de *timbres;* on en retrouve d'autres dans les recueils des polyphonistes. Les paroles des chansons : *Contentez-vous, heureuses violettes*, d'Arcadet, *Soupirs ardens*, du même, *Ung mari se voulant coucher,* de Jannequin, sont de lui.

Parmi les autres célèbres poésies du seizième siècle dont les chansonniers du temps donnent la notation musicale, nous ne pouvons nous dispenser de citer l'*Avril* de Remy Belleau et *Rosette, pour un peu d'absence*, de Desportes, qui figurent dans les *Voix de ville* de Chardavoine. Les paroles de cette dernière sont aussi imprimées dans les livrets de la fin du seizième siècle où nous avons dit avoir trouvé nombre de poésies de Ronsard.

Le principe de l'union de la poésie et de la musique reçut une nouvelle confirmation, avec la Pléiade, par l'établissement de l'Académie de poésie et de musique fondée sur l'initiative de Baïf, et à laquelle Charles IX concéda des lettres patentes en 1570. Mais, de nombreuses expériences l'ont montré, quand les arts se donnent des règlements, quand ils s'iustituent en académies, sollicitent de hautes protections, il y a chance, d'ordinaire, pour qu'ils ne soient pas loin de perdre leur caractère natif et original. Qu'ils puissent, dans cette nouvelle situation, prendre parfois un essor nouveau et supérieur, c'est ce que nous serons le premier à proclamer; mais, en nous en tenant à notre sujet, il nous faut bien convenir que, pour tout art ayant conservé un certain caractère primitif, l'ère des règlements correspond à celle de la décadence. En effet, la tradition nationale, qui seule avait présidé jusqu'alors aux diverses évolutions de la poésie lyrique, cesse de régner sans partage dans l'Académie de Baïf. Des éléments étrangers y sont introduits. Si le but de l'association est de composer des vers mesurés en vue de la musique, c'est *à l'imitation des anciens* que Baïf, Jodelle, Agrippa d'Aubigné, etc., les écrivent. D'autre part, la musique qui doit être jointe à ces vers prend une importance que n'avaient assu-

[1] On trouve cette chanson à quatre parties (sans nom d'auteur) dans le manuscrit du quinzième siècle de la Bibliothèque de Dijon.

[2] Édition de 1719, avis au lecteur (extrait de la Bibliothèque française de la Croix du Maine).

rément pas prévue les poètes des générations précédentes. Nous sommes bien loin, maintenant, de cette pauvre *musique naturelle* dont parlait Eustache Deschamps, et qui est, en vérité, la seule musique qui corresponde exactement à la nature de la poésie lyrique française. Or, l'école littéraire et musicale dont nous étudions en ce moment les tendances était composée d'esprits d'une culture trop raffinée pour se contenter de cette forme d'art rudimentaire. Si leur maître Ronsard laissait ou faisait composer la musique de ses sonnets et de ses odes par les plus grands maîtres de l'école polyphonique, lui-même ne dédaignait pas, nous l'avons vu, de rimer en songeant à un air connu, de chanter ses vers en même temps qu'il les composait, comme eût fait l'auteur de la plus humble chanson populaire, mais ses successeurs poussèrent plus avant. Ils abandonnèrent définitivement cette tradition. A une poésie savante ils unirent une musique savante. Les œuvres musicales que Baïf écrivit pour les séances de son académie sont des chants accompagnés au luth ou des chansons en parties par lesquelles le poète se pose en rival de ses contemporains Claude Lejeune ou Du Caurroy, voire du divin Orlando de Lassus lui-même.

Nous assistons donc à ce moment à un spectacle unique dans l'histoire de la littérature française : la musique, loin de rester l'humble servante de la poésie, de *ramper sous les paroles,* suivant l'expression attribuée à Victor Hugo (par ce mot, l'auteur de la *Légende des siècles* ne faisait que préciser la véritable signification de la poésie lyrique), la musique prend le pas sur le vers, absorbe en quelque sorte la poésie, et cela du fait même des poètes! Ce en quoi, par parenthèse, le dix-neuvième siècle a plus que rétabli l'équilibre. Néanmoins, dans ce mouvement, même factice, nous pouvons reconnaître encore la marque des traditions du lyrisme national, et par conséquent, si lointaine qu'elle soit, l'influence de la chanson populaire. Cette influence n'aura définitivement disparu qu'après que la séparation du vers lyrique et de la musique sera devenue définitive, c'est-à-dire vers le milieu du siècle de Louis XIV. Jusque-là, si le travail du poète et du musicien ne fut plus, comme autrefois, le double attribut d'une même personne, du moins voyons-nous encore les poètes s'intéresser jusqu'à un certain point aux choses de la musique, faire des vers destinés à être *mis en chant,* écrire des chansons sur des *timbres.* C'est ainsi que Malherbe compose la chanson : *Que n'êtes-vous lassées,* sur un air qu'un seigneur ami des arts lui avait communiqué; même il fait, pour les mêmes paroles, refaire une nouvelle mélodie par Guédron. Il écrit les stances à Marie de Médicis : *Objet divin des âmes et des yeux,* sur l'air d'une chanson en vogue de Pierre Ballard; on a des airs de Guédron et Boësset faits pour des chansons qu'il écrivit sur l'ordre

de Henri IV et d'autres [1]. Racan se piquait d'aimer la musique. Il jouait du luth; lui-même nous fait part d'une discussion qu'il soutint contre Malherbe et Meynard au sujet de la coupe des stances destinées au chant [2]. Il n'est pas jusqu'au grand Corneille qui, dans sa jeunesse surtout, n'ait cultivé le vers lyrique. Sans vouloir parler dans ce chapitre de sa tragédie d'*Andromède,* qui est la première en date de toutes les pièces françaises *à machines* où le chant alterne avec les scènes déclamées, nous nous bornerons à rappeler qu'il entretint des relations cordiales avec l'auteur de la musique de cette pièce, Dassoucy [3], et que parmi ses poésies diverses figurent plusieurs chansons qui durent, si l'on s'en rapporte à l'indication contenue dans l'*Excuse à Ariste,* être composées sur des airs antérieurs [4]. La plupart de ses poésies parurent dans les recueils de Sercy, qui sont en réalité des recueils de chansons : il s'en trouve notamment dans le *Recueil des plus beaux vers qui ont été mis en chant* publié par cet éditeur en 1661.

Mais déjà de nombreux indices témoignent d'une décadence irrémédiable. Le principal est dans la désaffection des poètes pour ce genre, autrefois cultivé de préférence à tout autre. Si Malherbe écrit des chansons, c'est uniquement pour obéir aux ordres du Roi et de la cour, mais il ne manque aucune occasion d'en témoigner son mécontentement. Qu'il écrive des stances sur un air, il s'arrangera de façon que la mesure du vers et celle de la mélodie ne s'accordent point du tout ensemble. Racan, son biographe, atteste qu'au fond il méprisait la musique. Par l'*Excuse à Ariste*, cette pièce de vers où, sous prétexte de refuser à un ami l'envoi d'une chanson, le poète du *Cid* se livre à de si fières déclarations, Corneille nous a montré qu'il n'avait pas plus de goût pour le genre :

> Cent vers me coûtent moins que deux mots de chanson,

dit-il.

[1] Voir J. Carlez, *Malherbe et les musiciens.*
[2] Racan, *Vie de Malherbe.*
[3] Une strophe de sept vers, composée tout exprès par l'auteur du *Cid*, sert de préface aux *Airs à quatre parties du sieur Dassoucy* (Paris, Ballard, 1653); elle est précédée de la mention : *Pour Monsieur Dassoucy, sur ses airs.*
[4] Dans cette pièce, il se plaint de la contrainte imposée au poète lyrique obligé de modeler ses vers sur le rythme d'une mélodie :

> . . . . il faut qu'il s'applique,
> Sur les fantasques airs d'un rêveur de musique
> . . . .
> Qu'il ait sur chaque ton ses rimes ajustées,
> Sur chaque tremblement ses syllabes comptées,
> Et qu'une froide pointe à la fin d'un couplet
> En dépit de Phébus donne à l'art un soufflet.
> . . . .
> Je ne me leurre point *d'animer de beaux chants.*

Et il conclut ainsi :

Tant ma veine se trouve aux airs mal assortie,
Tant avec la musique elle a d'antipathie !

Dès lors, la poésie lyrique est morte en France [1]. Le grand siècle littéraire l'a tuée. Toutes les anciennes et charmantes formes de la poésie française sont abandonnées, méprisées. La ballade à ses yeux est une chose fade. Le rondeau parait à l'auteur de l'*Art poétique* à peine digne d'une mention : il est expédié en un vers. Les auteurs des *Arts poétiques* des siècles précédents, Ronsard, Eustache Deschamps, se plaisaient à nous expliquer le rôle joué par la musique dans les poésies de leur époque : c'est tout au plus si Boileau condescend à nous informer que le vaudeville est « conduit par le chant ». Pour l'ode, elle préfère décidément un beau désordre à une belle mélodie. Ce qu'on appelle encore la poésie lyrique est devenu absolument réfractaire à la musique. On imagine très bien Ronsard ou Marot, dans l'entrainement du travail, fredonnant des sonnets, des odes, des chansons; on ne voit pas du tout Despréaux, orné de sa perruque et excitant Pégase, entonnant sur une mélopée sonore l'Ode sur la prise de Namur.

Cette étude peut donc se résumer en ces deux termes : tant que la poésie lyrique française conserva quelque chose de la manière d'être de la chanson populaire dont elle sortit, elle demeura vivace. Quand, renonçant à l'union de la poésie et du chant, le genre devint purement littéraire, il sembla avoir perdu toute raison d'être et disparut pour un long laps de temps. Le dix-neuvième siècle l'a ressuscité en l'agrandissant et l'affinant, mais ce fut après un silence d'un siècle et demi, durant lequel la poésie lyrique fut représentée uniquement par les chansons grivoises de Collé, de Vadé, de Piron, les couplets de vaudevilles de Favart, les romances langoureuses de Moncrif, les bergeries de Florian, etc.

Et pendant ce temps, le paysan de La Bruyère conservait, pour nous le transmettre, le pur trésor de nos primitives chansons.

[1] Il est bien entendu que nous laissons pour le moment de côté les manifestations théâtrales de cet art.

CHAPITRE III

LA MÉLODIE POPULAIRE ET L'ÉCOLE DU CONTREPOINT VOCAL.

I

A l'origine, la mélodie populaire et le plain-chant avaient vécu d'une vie indépendante, chacun dans son milieu spécial, sans que nulle relation, du moins en apparence, se fût établie entre ces deux formes d'essence si diverse. Mais la nécessité d'un autre art, différent de cette musique monodique ou homophone et répondant mieux aux besoins de l'esprit nouveau, une certaine tendance, naturelle aux nouvelles races, vers des formes musicales plus amples, des sonorités plus riches, commençaient à se faire sentir à tel point que déjà, dans les siècles les plus obscurs du moyen âge, un premier essai d'harmonie avait pu être tenté. C'est au plain-chant seul que nous sommes redevables de cette première manifestation d'un art essentiellement moderne et inconnu de l'antiquité; la *diaphonie* ou l'*organum*, florissant dès avant Hucbald et Gui d'Arezzo, consistait en une pure et simple harmonisation, suivant des règles dans le détail desquelles nous n'avons pas à entrer ici, de chants religieux empruntés au répertoire de l'Antiphonaire.

Ces premiers essais d'harmonie s'offrent à nos yeux ou plutôt à nos oreilles modernes sous une apparence singulièrement rudimentaire, et même barbare. Ils ne doivent être, en effet, qu'un acheminement vers une forme déjà plus vivante, dans laquelle des éléments divers se trouvent réunis, combinés, pour former ce mélange harmonieux de voix et de chants dont l'école polyphonique postérieure nous a laissé de si magnifiques exemples. Ici, le plain-chant, qui régnait exclusivement dans la diaphonie, n'est plus le seul maitre : un nouvel agent apparait, prêtant un peu de sa vitalité au *déchant* (c'est ainsi que l'on nomme cette forme seconde de l'art harmonique) : cet agent, c'est la mélodie populaire.

Pour bien concevoir à quelle lente gestation est due l'éclosion d'un art qui ne devait arriver qu'au bout de tant de siècles à son plein épa-

nouissement, il est nécessaire de se reporter par la pensée à l'époque primitive qui y présida. Là, tout est à créer. L'inspiration spontanée produit des mélodies qui satisfont les auditeurs habituels aussi bien que l'artiste lui-même : ni l'un ni les autres n'imaginent qu'il y ait besoin d'y rien ajouter pour en accuser le charme, l'intensité, pour les rendre plus complètes. D'autres hommes, cependant, poursuivent un but différent, bien que parallèle. Ils n'ont pas, ceux-ci, cette libre inspiration qui faisait créer aux précédents leurs modestes chansons; leur objectif est tout autre : ils cherchent des combinaisons; ils tâchent d'accorder entre eux des chants qu'ils n'ont pas créés. Car ce sont choses très différentes que le don mélodique et le génie des combinaisons harmoniques. Aux époques proches de la nôtre, très peu de prédestinés, grâce au long enseignement des siècles, ont eu le bonheur de les posséder réunis : il n'est pas possible d'admettre qu'il ait pu s'en trouver à une époque où rien n'était fixé, où nulle base n'avait encore été posée. En ce temps-là, la préoccupation de réaliser des combinaisons si complètement nouvelles, jointe aux entraves apportées au libre développement du génie par des règles mal conçues et mal établies, était telle que tous les efforts des *déchanteurs* se portaient uniquement sur l'arrangement des parties; quant aux mélodies, ils ne les inventaient point : ils empruntaient seulement celles qu'ils trouvaient toutes formées.

Or, au moyen âge, de quelle sorte étaient ces mélodies?

De deux sortes, nous le savons, liturgiques et populaires.

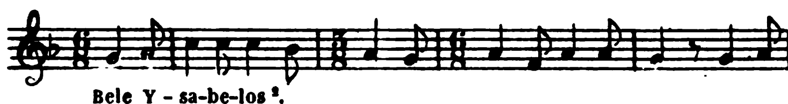
Ce fut donc en combinant des chansons populaires avec des airs de plain-chant que les plus anciens *déchanteurs* jetèrent les premières bases de la polyphonie.

Leurs procédés de composition, bien que compliqués en apparence, peuvent cependant être expliqués sans difficulté. Toute composition harmonique de la période du *déchant* avait pour base un *chant donné, cantus prius factus*, que le compositeur plaçait au *ténor*. Par ce mot, on désignait non pas une espèce de voix d'étendue déterminée, mais la partie qui exécutait le chant, *quasi cantum tenens* (pendant toute la première période de l'école du contrepoint vocal, cette fonction fut dévolue régulièrement à la partie la plus grave). Ces *chants donnés* étaient connus : bien que la musique en soit toujours notée intégralement dans les manuscrits, d'ordinaire les premières paroles en sont seules écrites, ce qui nous paraît prouver suffisamment que leurs mélodies étaient, comme elles-mêmes, familières à la généralité des chanteurs du temps. Ces premiers mots nous suffisent à déterminer leur nature ; ils étaient de deux sortes, chants religieux ou mélodies populaires, les premiers en plus grand nombre que les secondes. De Coussemaker a donné la liste des différentes espèces de mélodies

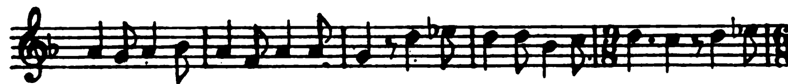
employées comme *ténors* dans les *motets* du manuscrit de Montpellier, la plus riche collection de ce genre que le moyen âge nous ait léguée : sur 104 thèmes différents, on en compte 22 tirés de chansons populaires françaises, ainsi qu'en font foi des paroles comme : *Belle Ysabelos, Chose Loyset, Cis a cui je suis amie, Douce dame que j'aime tant, Hé! resveille-toi, Non veult mari,* etc. [1]. Et les mélodies mêmes ont gardé quelque chose de leur allure primitive; bien que ralenties, alourdies, étirées afin de prendre la forme propre au *chant donné* du contrepoint, elles n'ont pas perdu leur caractère natif : il est possible du moins de le retrouver en notant ces lourdes mélopées dans un mouvement plus conforme avec celui de la mélodie populaire. Voici par exemple le début de la chanson *Belle Ysabelos* (ces mots paraissent indiquer un de ces *romances* si populaires au douzième siècle dont nous avons parlé dans un précédent chapitre) :



En mettant cette mélodie à *six-huit*, la mesure populaire par excellence, nous obtenons ceci :











[1] DE COUSSEMAKER, *L'art harmonique aux douzième et treizième siècles.*
[2] *Ibid., Monuments,* p. 9..

Nous retrouvons là le système de la formule mélodique répétée dont nous avions constaté l'emploi fréquent dans les anciennes chansons populaires; il est plus accusé encore dans cet autre *ténor*, qui a tout le caractère d'une vieille chanson de danse :



Nus niert ja jo - lis s'il n'ai-me [1].

Mais, nous le répétons, ce n'est pas sous cet aspect vif et dégagé que ces mélodies figurent dans les compositions polyphoniques du moyen âge : loin de leur conserver leur caractère, les déchanteurs prennent à tâche de leur donner celui des plains-chants, qui, ainsi que nous l'avons établi dans la petite statistique ci-dessus, sont en plus grand nombre dans les *ténors* des chansons du moyen âge. La mélodie populaire figure ici comme *élément primitif*, au même titre que le plain-chant, mais on ne saurait dire qu'elle donne son caractère à l'ensemble de la composition polyphonique.

Mais son rôle ne s'arrête pas là. Même ailleurs que dans les parties de *ténor*, nous voyons souvent intervenir la mélodie populaire dans les compositions des déchanteurs.

En effet, si, en principe, le *ténor* est la partie initiale et essentielle sur laquelle doivent s'ajuster des parties harmoniques tirées d'elle-même, ou du moins faites pour l'accompagner, dans l'application cette règle était loin d'être observée ponctuellement. Nous ne recommencerons pas une discussion des textes des théoriciens du moyen âge qui a été fort bien élucidée par de Coussemaker [2]; nous nous bornerons à rapporter ses conclusions, à savoir : que, dans les compositions des déchanteurs, non seulement la partie de *ténor* était toujours formée d'une mélodie préexistante sur laquelle le musicien brodait des parties harmoniques, mais que parfois ces dernières étaient elles-mêmes préexistantes; si bien que, par suite des nécessités des combinaisons, le *chant donné*, loin de rester immuable, subissait parfois des altérations

[1] DE COUSSEMAKER, *Art harmonique*, p. 70.

[2] Voir notamment, dans l'*Art harmonique aux douzième et treizième siècles*, le chapitre II de la première partie (*Des compositions harmoniques appelées déchant*, etc.) et la fin du chapitre intitulé : *Trouvères harmonistes*. Dans l'*Harmonie au moyen âge*, du même auteur, le chapitre VII de la première partie (*Déchant*, etc.) renferme aussi quelques indications sur le même sujet.

notables afin de se conformer au mouvement des autres parties, aussi mélodiques, souvent davantage, que lui-même. On voit combien le travail du compositeur du moyen âge était loin d'être un travail d'invention. La recherche de la combinaison primait tout.

Les chants qui forment les parties harmoniques des productions musicales des douzième et treizième siècles diffèrent en général notablement des chants placés à la partie de *ténor*, mélodies populaires aussi bien que plains-chants : ils sont d'allure moins primitive et relativement plus moderne. Plusieurs se rapprochent surtout, par le style, des chants des trouvères; cependant, ils n'en ont pas la forme. Ici, la division en couplets est inconnue; les mélodies se développent parfois assez longuement, mais toujours librement, sans répétitions ni reprises; la poésie affecte les mêmes formes; jamais une strophe ou un couplet ne s'y dessine nettement; à peine parfois les derniers vers affectent-ils l'allure d'un refrain, accentué par une phrase mélodique plus franche et plus carrée. Nous avons eu l'occasion de citer des mélodies de cette forme dans la première partie, notamment celle du déchant à deux parties *Lonc le rieu de la fontaine* (au ténor : *Regnat*), dont le chant a tous les caractères des pastourelles du moyen âge, avec des coins qui font songer même à de certaines tournures mélodiques encore usitées dans les chansons rustiques de nos paysans[1]; de même pour la chanson populaire de *Sire Garin*, où le retour incessant d'une même formule mélodique et l'intervention finale d'un refrain rythmé et très caractérisé nous rappelaient la forme de certaines rondes populaires flamandes[2]. Plusieurs chants tirés des *Motets*[3] du manuscrit de Montpellier ont un caractère analogue, les uns empruntant le rythme et la couleur des mélodies populaires[4], les autres, en plus

[1] Voir ci-dessus, p. 80.

[2] *Ibid.*, p. 44. Une seule partie est notée dans le manuscrit, il n'y a pas de *ténor*, et de Coussemaker reporte cette pièce au quatorzième siècle, époque postérieure à celle que nous étudions. Il est probable que c'est une partie mélodique détachée d'une composition polyphonique et restée dans la mémoire de plusieurs générations : les paroles, comme la mélodie, ont l'allure et le ton de la chanson populaire, mais non la forme, et il est douteux que cette chanson ait existé primitivement à l'état monodique. Au reste, la confusion est telle à cette époque entre les différents genres de poésie et de musique qu'il est souvent très difficile de déterminer exactement la nature de chacun.

[3] Le *motet* est le genre de composition polyphonique le plus répandu au moyen âge; c'est un morceau à deux, trois ou quatre parties (le plus souvent à trois), ayant pour *ténor* un plain-chant ou une mélodie populaire, et dont les parties ont en général des paroles différentes, en français presque toujours. On voit par là que le nom de *motet* ne s'appliquait pas, comme il l'a fait plus tard, à une composition religieuse. — Le *rondeau* est une composition à trois parties chantant toutes trois les mêmes paroles françaises. Nous n'avons pas à nous occuper ici d'une troisième forme harmonique de ce temps, le *conduit*, dont le *ténor* devait être de la composition du compositeur.

[4] Ils sont en petit nombre, il faut l'avouer : outre les deux chansons citées

grand nombre, se rapprochant davantage du style mélodique des trouvères[1]; mais tous ont le même développement, la même forme libre et non périodique. Nous ne saurions donner une plus heureuse idée du style du genre qu'en nous reportant à la chanson dont nous avons donné le début dans la première partie :

Quand repaire la verdor
Et la prime florette[2].

Ce chant, qui commence d'une manière si gracieuse, se prolonge très longtemps, toujours dans le même style, conservant jusqu'au bout son rythme et gardant par là une parfaite unité. Qu'est-ce donc originairement que cette mélodie? Qu'étaient les chants analogues faisant fonction de parties harmoniques dans les compositions des déchanteurs? Ce ne sont ni des mélodies populaires, ni des chansons de trouvères, lesquelles, procédant directement des premières, en avaient au moins conservé un des traits principaux, la division en couplets. Elles ont d'ailleurs quelque chose de plus étudié que ces chants primitifs. Et pourtant est-il possible d'admettre que, surtout dans une époque de tâtonnements comme celle dont nous nous occupons, de telles mélodies soient simplement le résultat d'une recherche de combinaisons? que, procédant du *ténor*, suivant les règles fondamentales du genre, elles ne soient que de vulgaires broderies harmoniques, des *contre-sujets?* Personne ne le soutiendra. Aussi, bien qu'une obscurité profonde nous cache leur origine, nous croyons ne pas trop nous avancer en disant que ces mélodies sont, comme les parties de *ténor,* des parties préexistantes, avec cette différence toutefois que, si ces dernières sont de simples airs de plain-chant ou de chansons populaires conçus primitivement sans aucune arrière-pensée de combinaison polyphonique, ces nouvelles mélodies étaient composées en vue de l'harmonisation, et dans le style le plus convenable à cette destination définitive; qu'elles avaient pour auteurs, non pas des musiciens chez qui l'instinct tenait lieu de toute science, comme les ménétriers populaires et la majorité des trouvères, mais des gens familiers avec les ressources de l'art; qu'enfin il en était de ces mélodies absolument comme de celles des compositeurs modernes, lesquels (sauf des aptitudes harmoniques spéciales) ont coutume de concevoir d'abord un chant dans toute la simplicité de sa ligne mélodique, et ne le revêtent

ci-dessus, nous ne trouvons guère à signaler que la chanson de meunier dont M. Henri Lavoix fils a donné la notation à la fin de sa belle étude sur *La musique au siècle de saint Louis.*

[1] Voir notamment dans l'*Art harmonique* de DE COUSSEMAKER les chansons *Mout me fu grief li départir* (nos 7 et 28), *En grant dolour* (16), *Quant repaire la verdor* (37), *Quant voi la florette* (44), *A la cheminée* (49).

[2] Voir ci-dessus, p. 64.

que plus tard de son harmonie[1]. La mise en œuvre suit l'invention : la combinaison ne peut se produire qu'après que tous les matériaux sont réunis.

Mais ce n'est pas seulement par là que l'on peut considérer ces mélodies comme préexistant aux compositions polyphoniques. En effet, on retrouve souvent les mêmes thèmes (ailleurs qu'au *ténor*) dans des morceaux d'époques très diverses et combinés avec d'autres parties absolument différentes. A ce point de vue, ces chants de formation secondaire jouent véritablement le rôle des mélodies populaires; le procédé devient ici analogue à celui de *ténor*. Si rares que soient les documents de ce temps, ils sont suffisants pour le démontrer. Ainsi, le seul manuscrit de Montpellier renferme, dans deux motets différents (l'un d'Adam de la Halle et l'autre de l'auteur du *Déchant vulgaire*, qui vivait plus d'un siècle auparavant), la même chanson : *Mout mi fu grief li départir*[2] : le début, du moins, est identique dans les deux versions. Dans le motet d'Adam de la Halle, cette mélodie est combinée avec une autre mélodie préexistante, la célèbre mélodie populaire *Robin m'aime;* et comme le *ténor* est le plain-chant : *Portare,* lui-même souvent traité par les déchanteurs, il s'ensuit que la part de l'invention est nulle dans ce morceau, que le travail du compositeur y est exclusivement un travail de combinaison. La chanson *Lonc le rieu de la fontaine,* dont il a été question plus haut, et qui figure dans un des plus anciens déchants connus, se retrouve dans un manuscrit postérieur[3] : c'était donc aussi, à proprement parler, une chanson populaire, ou devenue telle. Cette autre : *Diex je ne puis la nuit dormir*, a certes beaucoup plus un caractère de mélodie faite pour l'harmonisation que l'allure spontanée de la chanson populaire : elle ne s'en trouve pas moins dans deux motets, l'un à trois voix et l'autre à quatre, tirés de deux manuscrits différents et reproduits par de Coussemaker dans des endroits également divers[4]. Enfin, rien que dans les cinquante et une pièces de l'*Art harmonique aux douzième et treizième siècles,* de Coussemaker a trouvé trois chansons qui figurent dans le *Renart Noviel* de *Jacquemars Giélé* où sont intercalés plusieurs refrains populaires : ce sont les chansons : *Prends-y garde, Fi mari* et *Vous le mi défendés l'amer*[5].

[1] Ici, à la vérité, l'harmonie aussi est préexistante, puisqu'elle est fournie par le *ténor*. Mais les déchanteurs prenaient avec cette partie assez de libertés pour qu'il n'y ait pas lieu de trop s'étonner de ce qu'ils en aient si aisément satisfait les exigences.

[2] De Coussemaker, *Art harmonique,* p. 19 et 71 des traductions.

[3] Voir G. Raynaud, *Recueil de motets français,* t. II, p. 83, ainsi que Monmerqué et F. Michel, *Théâtre français au moyen âge,* p. 32.

[4] Voir *Harmonie au moyen âge,* pl. xxvii, déchant à trois voix d'après un manuscrit de la Bibliothèque nationale, et *Art harmonique,* n° 48 des *Monuments,* d'après le manuscrit de Montpellier.

[5] De Coussemaker, *Art harmonique,* p. 280, 284, 286.

On voit que des éléments multiples et variés se réunissent pour former les premières bases de l'art harmonique : les mélodies ecclésiastiques, les chants populaires, enfin des mélodies profanes d'une origine moins primitive concourent ensemble à ce noble but. Nous retrouverons ce triple élément pendant toute la durée de l'école du contrepoint vocal, dont la période que nous venons d'étudier rapidement représente la première époque.

II

Si, dans ce temps-là, les usages étaient lents à s'établir, ils l'étaient bien plus encore à disparaître. Tout anormale qu'ait été cette association du sacré avec le profane, elle n'en dura pas moins, dans la musique religieuse, jusqu'au dix-septième siècle.

En effet, c'est à l'époque du déchant qu'il faut remonter pour trouver l'origine de l'usage, resté en vigueur pendant toute la durée de l'école du contrepoint vocal, en vertu duquel les messes, et en général toute espèce de compositions religieuses, avaient pour thèmes des airs de chansons populaires. Entendons-nous bien toutefois sur ce terme de *chanson populaire,* qui doit être ici pris dans la plus grande extension possible : il serait plus exact de lui substituer celui de *mélodie primitive,* car, fidèles aux plus anciennes traditions des déchanteurs, les auteurs des messes en parties des quinzième et seizième siècles prennent non moins souvent leurs thèmes mélodiques dans le répertoire du plain-chant; pour les mélodies non religieuses, ils empruntent autant et plus aux chansons de seconde formation, chansons de cour et de rues, les mêmes qui, au seizième siècle, prirent le nom de *voix de ville* ou *vaudevilles,* qu'aux chansons véritablement issues du peuple : bien que ces dernières n'aient nullement été dédaignées par eux, le terme plus général de *chansons profanes* donnerait une idée plus exacte des sources auxquelles les polyphonistes puisèrent longtemps.

Les trois éléments dont nous avions constaté l'existence dans les œuvres de l'époque du déchant se retrouvent donc ici sans altération aucune.

Il faut aller jusqu'à la fin du quatorzième siècle, à l'époque ou l'harmonie consonnante se dégage des obscurités de la période précédente, où les rapports des divers éléments polyphoniques se précisent et où le style du contrepoint prend une fixité que les deux siècles anté-

rieurs n'avaient point connue, pour trouver les premières œuvres religieuses bâties sur des thèmes de chansons populaires.

Le premier, Dufay adopte une mélodie dont la vogue fut tellement prolongée que, trois siècles plus tard, elle était encore reprise et traitée sous la même forme et dans le même esprit : il écrit la messe de l'*Homme armé*.

Certes, nous n'avons nulle intention de nous poser en défenseur de ce procédé, tout au moins anormal. Il est bien clair que tout sentiment religieux est absent des œuvres de cette école et de cette époque; cependant, il faut reconnaître que l'on a exagéré singulièrement la portée de l'emploi des mélodies profanes dans les compositions religieuses. On dirait, à s'en rapporter aux descriptions les plus accréditées, que les messes en parties du quinzième et du seizième siècle étaient un composé d'airs de tavernes ou de chansons de danse pénétrant au saint lieu sans vergogne, et s'y installant sans rien changer à leurs manières d'être habituelles. Or, cette façon d'envisager la question n'est pas exacte. Les thèmes traités dans les messes de ce temps-là, quel que soit leur caractère originel, sont exposés toujours lentement, en grosses notes, *par augmentation,* pour nous servir du terme technique. Et précisément il est très facile de donner une idée exacte du caractère de ces chansons et de la manière dont elles sont présentées : elles jouent le rôle du *chant donné* dans les exercices de contrepoint qui servent encore d'introduction à l'étude de la fugue; placées au *ténor,* suivant l'ancienne tradition[1], elles sont accompagnées par les autres voix, qui les enguirlandent de leurs contrepoints fleuris, brodant, soit au-dessus, soit au-dessous, des imitations, des canons, faisant alterner de partie en partie des dessins tantôt tirés du chant donné, tantôt nouveaux et formant contre-sujets sur le motif principal, celui-ci se développant toujours lent et grave. Un morceau fini, le *Kyrie* par exemple, le ténor reprend encore son même chant pour le *Gloria,* sans en changer l'allure, soutenant et reliant entre elles les autres parties qui, introduisant de nouveaux dessins, les traitent jusqu'à ce qu'elles en aient tiré toutes les combinaisons imaginables; ainsi de suite pour le *Credo,* le *Sanctus* et l'*Agnus*.
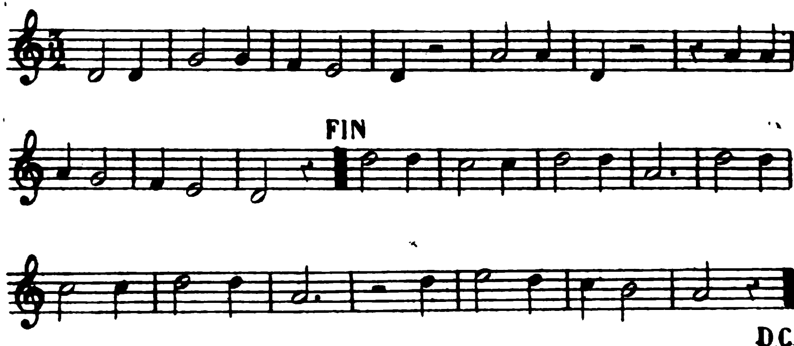
Cela étant, il est aisé de concevoir que, si de telles compositions ne sauraient avoir le moindre caractère religieux, elles n'en sont pas moins de forme très sérieuse. Certes, on serait fort en peine de trouver quoi que ce fût d'expressif dans les productions de cette époque et de cette école : du moins doit-on lui reconnaître le mérite d'avoir, par des efforts incessants, contribué puissamment à assurer le triomphe

[1] A partir de ce moment, le *ténor* prend, dans l'ensemble des différentes voix, la place qu'il a conservée depuis lors.

définitif de l'harmonie moderne et des formes dont l'avenir a fait son profit, et dont elle-même a laissé plus d'un modèle achevé.

Pour mieux fixer les idées sur le caractère de ces compositions, pour montrer les transformations que subit leur manière d'être pendant la durée de l'école du contrepoint vocal, et surtout pour déterminer le role exact qu'y joue la mélodie populaire, nous allons jeter un regard rapide sur les différentes messes de l'*Homme armé* qui furent écrites depuis Dufay (à la fin du quatorzième siècle) jusqu'à Carissimi (au milieu du dix-septième), par les compositeurs suivants, que nous citons par ordre chronologique : Faugues, Ockeghem, Hobrecht, Busnois, Regis, Josquin des Prés (deux messes), Brumel, de La Rue, Pipelare, Loyset-Compère, de Orto, Senfl, Moralès (deux messes) et Palestrina (deux messes). Il faut ajouter à cela deux chansons en parties, dont l'une, à deux voix, avec paroles différentes (rappelant par sa forme les Motets de l'époque du déchant), est notée dans le *Proportionale* de Tinctoris (vers 1470); l'autre est un canon à quatre parties, de Josquin des Prés, tiré de l'*Odhecaton* de Petrucci.

Avant tout, donnons le thème qui, par la comparaison des diverses variantes, peut être considéré comme le type primitif de la mélodie de l'*Homme armé*.
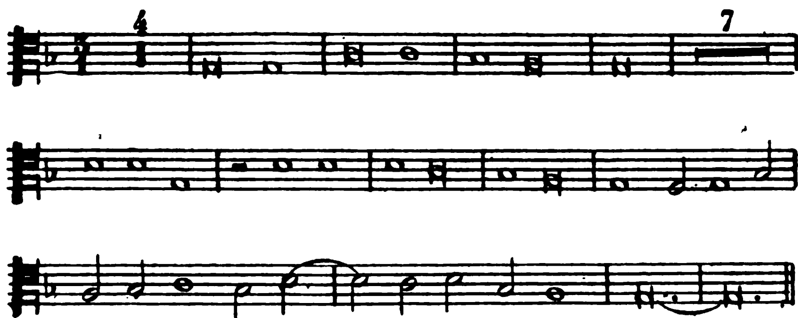


Notons bien que, si cette version mélodique nous parait représenter la forme origniale de la chanson (nous verrons bientôt pourquoi), elle ne se retrouve cependant pas identique dans toutes les compositions où elle est employée. Les musiciens, en effet, avaient coutume d'en prendre fort à leur aise avec les thèmes ou *chants donnés* qu'ils avaient choisis; s'ils en conservaient assez fidèlement la ligne mélodique, ils n'en respectaient d'ordinaire ni le rythme, ni surtout la tonalité. Loin d'imposer le mode qui lui était propre, la mélodie populaire subissait au contraire celui que le compositeur avait voulu : si ce dernier écrivait une messe du troisième ton, ou du septième, la mélodie prenait le

ton de l'œuvre, lors même qu'originairement elle appartenait au premier ton. Pour la mesure, elle n'était généralement pas mieux observée : nous verrons des exemples où la mélodie de l'*Homme armé*, présentée à trois temps dans la plupart des versions, est notée à quatre temps; et quant au mouvement, nous avons déjà dit qu'une mélodie populaire, même de nature vive et sautillante, prenait, en devenant *ténor* dans les messes en parties, une allure infiniment plus grave et plus sévère. La mélodie ci-dessus ne paraît pas être de nature absolument lente : elle a au contraire une certaine rondeur à laquelle un débit un peu accentué conviendrait assez bien; or, dès la première période, avec Dufay, Ockeghem et Busnois, elle est déjà écrite en grosses notes *longues* et *maximes*, tandis que les autres parties l'enserrent sous des contrepoints fleuris où les *brèves* et *semi-brèves* se succèdent et s'enchevêtrent à l'envi; on verra ensuite, par l'exemple de Palestrina, ce qu'il en était advenu au seizième siècle.

Et maintenant passons rapidement en revue les dix-neuf messes de l'*Homme armé* et les deux chansons que nous avons indiquées ci-dessus.

1° Dufay. Nous ne connaissons de sa messe à quatre voix de l'*Homme armé* que la première partie du *Kyrie*[1] : il est en premier ton transposé (*sol* avec *si bémol*); la première partie du thème y est seule employée; une *queue* de cinq mesures sert de conclusion à la partie de ténor. Au reste, la voici; le document est d'assez d'importance, étant le plus ancien qui soit venu à nous, pour que nous le donnions en entier.



2° Faugues. Nous connaissons seulement le *Kyrie* à trois voix[2]; il est du septième ton; les deux périodes de la version type, suivies de la reprise marquée, sont, à quelques notes près, exactement chantées par le ténor (en *sol* avec *si* et *fa* naturels).

[1] Noté dans Kiesewetter, *Geschichte der Musik*, p. xi des *Monuments*.
[2] Kiesewetter, *Geschichte*, etc., p. xvi.

3° Ockeghem[1]. Messe à quatre voix, du septième ton (*sol* avec *fa* naturel, comme dans la version ci-dessus). Tonalité à part, le ténor est conforme à la version type; il est traité en tout neuf fois dans le courant de la messe : 1° *Kyrie,* chacune des trois périodes (y compris la reprise) correspondant à une des strophes du *Kyrie;* une *queue* s'harmonisant avec les autres parties contrapointées termine la dernière reprise au ténor; — 2° *Et in terrâ pax;* — 3° *Miserere nobis;* — 4° *Patrem omnipotentem :* ici, le développement contrapointé succédant à l'exposition du thème entier et indépendant de lui prend plus d'importance que précédemment; — 5° *Et resurrexit :* le développement suivant cette cinquième audition du thème redevient très court; ici comme à la fin du *Kyrie,* les notes ajoutées en guise de conclusion au *ténor* n'ont pas plus d'importance que celles qui, en langage technique, sont désignées sous le nom de *queue du sujet;* — 6° *Et vitam venturi seculi :* les deux premières périodes sont seules présentées par le ténor; un développement remplace le retour de la première; — 7° *Sanctus :* les deux premières périodes seulement; le ténor se tait pendant le *Pleni sunt,* développé librement dans les trois autres voix; — 8° *Hosanna :* au ténor, la première période seulement, avec un développement final; le ténor se tait pendant le *Benedictus,* puis on reprend l'*Hosanna* comme la première fois; — 9° *Agnus Dei :* comme dans le *Kyrie,* chacune des périodes va sur chacune des strophes; la dernière conclut par un court développement.

Nous ne nous appesantirons pas autant sur les autres œuvres qu'il nous reste à examiner, mais il nous a paru intéressant, par cette rapide analyse de la plus ancienne messe de l'*Homme armé* qui soit connue de nous en entier, d'étudier les procédés de composition de l'époque, de déterminer surtout le rôle exact du chant préexistant, de la mélodie populaire, dans les productions de cette espèce.

4° Hobrecht. Même thème que chez Ockeghem, sauf de très légères variantes, et même ton (par conséquent conforme à la version type, mais en *sol* avec *fa* naturel).

5° Busnois. Même ligne exactement que dans Hobrecht, mais tonalité différente (premier ton transposé, *sol* avec *si bémol*).

6° Régis. La messe de l'*Homme armé* de ce compositeur, œuvre dont l'existence nous est signalée par Tinctoris [2], est la seule dont nous n'ayons pas trouvé d'exemplaire à Paris.

7° Josquin des Prés. Messe du premier ton. Les progrès du contrepoint s'accusent d'une manière sensible dans cette œuvre. Le dévelop-

[1] Cette œuvre, et la plupart de celles qui seront étudiées après elle, ont été copiées dans les Bibliothèques d'Italie et d'Allemagne par les soins de Bottée de Toulmon, pour la Bibliothèque du Conservatoire.

[2] *Proportionale musices,* p. 60 de l'édition de Tinctoris par de Coussemaker.

pement y prend une place beaucoup plus considérable; le thème est souvent abandonné par le ténor, dont les contrepoints fleuris s'entrelacent avec ceux des autres parties; le thème lui-même n'est plus immuablement présenté par le ténor dans le ton du morceau : sans en changer les notes, le compositeur, au lieu de le faire commencer par la tonique *ré,* lui donne comme point de départ, dès le *Kyrie,* la note *ut;* ailleurs il le transpose en *la.*

8° Le même. Messe du sixième ton (en *fa* majeur). Le thème est assez vite abandonné; le ténor ne fait bientôt fonction que de partie harmonique.

9° Brumel. En premier ton transposé (*sol* avec *si bémol*). Ténor conforme à la version type; nous remarquons cependant, devant l'avant-dernière note de la seconde phrase, *mi* (*si* dans notre version type), l'introduction d'un bémol que nous n'avions trouvé nulle part ailleurs. Les développements, moins considérables que dans Josquin, le sont cependant plus que chez ses prédécesseurs.

10° De La Rue. Premier ton (*ré*). Ténor conforme à la version type. Mêmes observations que pour Brumel relativement aux développements.

11° Pipelare. Premier ton transposé (*la*). La mélodie, conforme à la version type, ne subsiste clairement, toutefois, que dans une partie du *Kyrie* et un petit nombre d'autres morceaux.

12° Loyset-Compère. En troisième ton : le *mi* (suivi du *fa* naturel) sert de point de départ à la mélodie, d'ailleurs conforme à la version type.

13° De Orto. Nous ne connaissons que le *superius* de la *Messe de l'Homme armé* de ce compositeur; la première partie de la mélodie type y paraît néanmoins plusieurs fois, notamment au début du *Kyrie;* elle est en septième ton et à trois temps.

14° Senfl. Une des plus intéressantes parmi les œuvres que nous étudions. Le type primitif est, à quelques notes près, conservé exactement, mais le mouvement adopté par le compositeur est notablement élargi. Quant à la tonalité, elle est curieuse : rigoureusement la messe est du troisième ton (transposé, il y a un *si bémol* à la clef, et la mélodie est basée sur *la,* de même que toutes les cadences finales se font sur l'accord de *la*); de fait, elle est en *ré* mineur avec conclusion sur la dominante : l'impression de *ré* mineur est très nette pendant la durée de tous les morceaux; puis, après l'accord de tonique, qui semble devoir servir de conclusion, vient se poser, par une sorte de cadence plagale renversée, l'accord final de dominante. De même, le chant, au lieu de commencer et de finir sur la tonique, comme dans la mélodie type, commence et finit par la dominante *la.* Le style de l'œuvre est sévère; les parties sont peu ornées : au point de vue des nationalités

musicales, l'exemple de ce compositeur allemand traitant avec tant de sérieux, de gravité, même d'élévation, cette chanson populaire française, est des plus caractéristiques.

15° MORALÈS. En troisième ton; la mélodie type est reproduite exactement dans le *Kyrie,* comme dans la plupart des autres morceaux.

16° LE MÊME. Messe à cinq voix, du cinquième ton (*fa*); plus chargée de contrepoints que la précédente : le thème disparaît souvent, même du ténor, au bout de quelques notes, parfois même simplement après le mouvement ascendant de quarte initial.

17° PALESTRINA. Messe à cinq voix, du septième ton. Le mouvement est binaire et non plus ternaire. La mélodie est élargie, étirée démesurément : voici ce qu'elle est devenue dans le *Kyrie,* où de nombreux contrepoints des autres parties viennent fleurir les longues tenues du *ténor,* impuissant, sous cette surcharge d'ornements, à imposer aux auditeurs une impression exacte de la vieille mélodie.

9

Ky - - ri - e — — — E-

- lei - - - - - son. — —

9

Chris - - te — — — — Chris-

- te — E - lei - - - - - son.

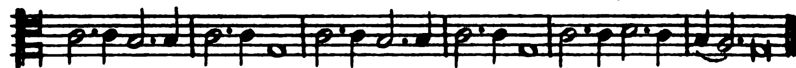
A la troisième strophe, sans qu'on sache pourquoi, le mouvement change soudain, et le ténor chante ainsi qu'il suit :

6

Ky - ri - e e - le - i - son. Ky - ri - e e -le - i-







On conçoit très bien les fureurs et les plaisanteries de Berlioz, après ces choses!

18° Le même. A quatre voix, du premier ton. Ici nous revenons à un style sérieux, et nous retrouvons un Palestrina digne de sa renommée. Le ténor n'y remplit plus sa fonction première : les seuls restes du thème de la chanson populaire sont ce qu'on peut appeler les *têtes des sujets,* ces fragments de la mélodie primitive étant traités dans toutes les parties, dans le vrai style *alla Palestrina.*

19° Carissimi. Messe à trois chœurs (douze voix et orgue); à quatre temps, en *ut* majeur. Cette fois, il ne reste plus rien des traditions primitives. Le ténor, en tant que partie mélodique, n'existe plus. La mélodie n'est pour ainsi dire jamais exposée dans son entier développement : quelques fragments de la chanson sont parfois traités en imitations, comme dans les *divertissements* de la fugue; la plupart du temps elle disparait complètement. La composition est, dans son ensemble, beaucoup plus développée. La décadence absolue du genre est accusée d'une façon irrémédiable par cette œuvre, la dernière messe de l'*Homme armé* qui ait été écrite.

Il nous reste à considérer deux morceaux dans lesquels est encore employée la mélodie de l'*Homme armé :* la chanson à deux voix citée par Tinctoris, et celle à quatre voix de Josquin des Prés. La première offre cet intérêt tout particulier que le chant y est accompagné des paroles :

Lomme, lomme, lomme armé,
Et Robinet tu m'as
La mort donné
Quand tu t'en vas [2].

[1] Noté d'après l'édition moderne de Breitkopff et Hartel.
[2] Tinctoris, p. 455 de l'édition de de Coussemaker.

Cependant cette version ne saurait nous être d'une grande utilité, car la mélodie diffère notablement de la version type qui se retrouve dans une douzaine des messes étudiées ci-dessus : dès le deuxième vers, *Et Robinet,* elle dévie; il semble qu'un fragment d'une autre chanson soit venu s'y greffer; on peut d'ailleurs remarquer que les paroles n'ont pas plus de suite. Le ton est ici un *sol* majeur très nettement déterminé.

L'autre chanson, celle de Josquin, est à quatre temps, en *sol* mineur avec conclusion sur l'accord de dominante *ré;* mesure à part, le ténor est conforme à la mélodie type, mais il s'arrête à la fin de la seconde phrase, sans faire la reprise indiquée, concluant ainsi, avec la basse, sur la dominante [1].

Par la comparaison de ces vingt variantes d'un même thème, il a donc été facile d'en reconstituer la forme primitive. Même ligne mélodique dans quatorze versions, mesure à trois temps dans dix-sept : sur ces deux points, aucune difficulté ne peut être soulevée. Reste la question plus obscure de la tonalité : sur les dix-sept messes et les deux chansons profanes examinées, huit sont du premier ton, cinq du septième ton, trois du troisième ton; deux sont des cinquième et sixième tons, qui se confondent avec le majeur. Deux autres enfin, celle, très profane, de Tinctoris, et celle, plus moderne, de Carissimi, sont des majeurs très caractérisés. L'hypothèse du majeur doit être écartée, ce mode n'étant employé que dans des versions incomplètes ou modernes; de même pour le troisième ton, dans l'emploi duquel on ne peut voir que l'effet de la fantaisie de trois compositeurs; il ne reste donc en présence que le premier et le septième ton. C'est la forme du deuxième membre de phrase, plus encore que le nombre de versions où il est employé, qui nous a surtout engagé à adopter le premier ton dans la version type : l'absence de note sensible dans le septième ton, très proche du majeur, y serait, dans le cas présent, beaucoup plus choquante que dans le premier ton, où elle est parfaitement naturelle.

Quant au rôle même du chant populaire ou profane à travers les évolutions successives de l'école du contrepoint vocal, il peut être expliqué en quelques mots qui résument l'étude ci-dessus : prépondérante à l'origine dans les messes en parties, la mélodie préexistante ne tarde pas à être étouffée sous les combinaisons; elle cesse même à la longue d'être employée intégralement; enfin, dans la dernière période, elle ne figure plus, pour ainsi dire, qu'en nom, et n'a pas d'autre fonction musicale que d'être un agent de développement. Dès longtemps, en tout cas, elle a perdu toute la sève et la force vitale qui pou-

[1] Cette chanson a été mise en partition et publiée par M. Weckerlin. *La Chanson populaire,* p. 70.

vaient, au début, animer quelque peu les savantes combinaisons des compositeurs qui avaient recours à son intervention.

La chanson de l'*Homme armé* n'est qu'un des multiples thèmes dont les musiciens de l'école du contrepoint vocal se soient servis dans leurs messes et autres compositions religieuses. Ils sont parfois étranges, les titres sous lesquels étaient désignées ces œuvres : ils ont du moins l'avantage de nous faire entrevoir un côté de la chanson populaire qui nous échapperait sans cela. Sans vouloir dresser une liste démesurée des chansons profanes prises pour thèmes par les musiciens des quinzième et seizième siècles, nous nous bornerons à citer celles dont ont fait usage les maîtres restés les plus célèbres. Dufay, l'un des pères de l'harmonie consonante, a fait, outre la *Messe de l'Homme armé*, les deux suivantes : *Se la face ay pale* et *Tant me déduis;* Ockeghem : *Pour quelque peine;* Hobrecht : *Je ne demande,* et *Malheur me bat;* Agricola traite les deux mêmes thèmes : *Je ne demande, Malheur me bat,* plus *Le serviteur;* Barbinguant, *Faulx pervers;* Josquin des Prés, *Malheur me bat, Faysant regrets, L'ami Baudichon, D'ung aultre amer, Une musque de Buscaya, De tous biens plaine, Les rouges nez, La belle se sied, Chiascun me crie,* et une chanson latine dont les paroles semblent être absolument profanes : *Hercules dux Ferrariæ;* Brumel, *Je n'ay deul, Bergerette savoyenne, Bon tems, A l'ombre d'un buissonnet;* de La Rue, *Fors seulement, L'amour de moy, Comme dame de reconfort, Tous les regrets;* Loyset-Compère, *Mon père m'a donné mary;* de Orto, *J'ay pris amour, La belle se sied, Petita Camusetta;* Clemens non papa, *Miséricorde, Languir me fault, A la fontaine du prez;* Jean Mouton, *Dites-moi toutes vos pensées;* Arcadet, *Noë, Noë;* Certon, *Sur le pont d'Avignon, Le temps qui court;* Goudimel, *Tant plus je mets, De mon ennuy, Le bien que j'ay, Je suis déshéritée;* Gombert, *Je suis déshéritée;* Sermisy, *Voulant honneur;* Roland de Lassus, *Le berger et la bergère, Dittes maistresse, Or sus à coup, Tant vous allez doulce, Las je n'irai plus, Triste départ, Je suis déshéritée, Entre vous filles de quinze ans, On me l'a dit, Frère Thibault, Doulce mémoire, Puisque j'ai perdu, Il me souffit, Je ne mangie point de pors, La la Maistre Pierre, Susanne un jour, Tous les regrets,* plus quelques chansons profanes italiennes, allemandes et latines, comme *Bonum vinum, Veni in hortum meum,* etc.; le même maître a fait aussi des *Magnificat,* sur les thèmes : *Si par souhait, Dessus le marché, Susanne un jour, Il est jour, Las lay n'iray plus, Mais qui pourrait estre celuy, Mort et fortune, Tant vous allez doulce, Si vous este mye, Margott laboures les vignes, Vous perdez tens, Helas jay sans marcy.* Quelques-uns de ces thèmes sont, on a pu le voir, employés tour à tour par des compositeurs différents. Il est parmi eux plusieurs véritables chansons populaires que l'on rencontre dans les recueils de chansons des quinzième et seizième siècles, et que nous retrouverons

tout à l'heure : par exemple, *Una musqua de Buscaye, Bergerette savoyenne, A l'ombre d'un buissonnet, L'amour de moy,* qui sont dans le recueil de chansons du quinzième siècle publié par MM. G. Paris et Gevaert et plusieurs autres collections similaires; *La belle se sied,* dont la poésie, citée dans notre première partie, reproduit le sujet de la chanson très populaire de *la Pernette; Sur le pont d'Avignon,* une chanson de noce qui est restée jusqu'à nos jours dans nos provinces; *Mon père m'a donné mary,* une des variantes des mille chansons de *la Maumariée; Margott laboures les vignes,* refrain (au seizième siècle) de la chanson si populaire *En passant par la Lorraine; Petite Camusette*, une mélodie d'aspect très populaire, que nous retrouverons. La plupart des autres sont des chansons répandues dans la cour et la ville, mais non des chansons populaires : parmi celles dont s'est servi Roland de Lassus, nous relevons le premier vers d'une chanson de Marot, *Frère Thibault*, ainsi que la chanson *Douce mémoire,* dont, comme on l'a vu dans le précédent chapitre, un écrivain du temps attribue la mélodie au poète lui-même.

Au reste, toute cette musique scolastique, déguisée sous des paroles religieuses, n'en est pas moins, sinon inconvenante par la forme, du moins d'essence et d'esprit absolument profanes. Sauf un développement plus considérable, elle ne se distingue qu'exceptionnellement (surtout dans la première période) de la musique des chansons en parties qu'écrivaient les mêmes compositeurs, et dont nous allons aborder l'étude.

III

La chanson, en effet, joue un rôle fondamental dans l'évolution musicale du quinzième et du seizième siècle. Sa vogue, à cette époque, fut considérable. Rabelais ne paraît pas en avoir grossi démesurément l'importance dans le récit qu'il place dans le *Nouveau prologue* du quatrième livre de *Pantagruel :*

« Et me soubvient avoir ouï jadis en un beau parterre Josquin des Près, Ockeghem, Hobrecht, Agricola, Brumel, Camelin, Vigoris, de la Fage, Bruyer, Prioris, Seguin, de la Ruë, Midy, Moulu, Mouton, Gascogne, Loyset Compère, Penet, Fevin, Rouzée, Richardfort, Rousseau, Consilion, Constantio Festi, Jacquet Bercan, chantants melodieusement :

> Grand Thibault, se voulant coucher
> Avecques sa femme nouvelle,

S'en vint tout bellement cacher
Un grand maillet en la ruëlle.
— O mon doux ami, ce dict-elle,
Quel maillet vous voi-je empoigner?
— C'est, dit-il, pour mieux vous coingner.
— Maillet? dit-elle, il n'en faut nul.
Quand gros Jean, etc., etc.

« Neuf olympiades et un an intercalare après je ouï Adrian Villaert, Gombert, Janequin, Arcadelt, Claudin, Certon, Manchicourt, Auxerre, Villiers, Sandrin, Sohier, Hesdin, Morales, Passereau, Maille, Maillart, Jacotin, Heurteur, Verdelot, Carpentras, l'Héritier, Cadeac, Doublet, Vermont, Bouteiller, Lupi, Pagnier, Millet, du Moulin, Alaire, Marault, Morpain, Gendre et autres joyeux musiciens, en un jardin secret soubs belle feuillade autour d'un rempart de flacons, jambons, pastés et diverses cailles coiphées, mignonnement chantants :

S'il est ainsi que coingnée sans manche
Ne sert de rien, ne oustil sans poignée, etc. »

Il se peut, — cela est même assuré, — que Rabelais n'ait jamais assisté à une telle réunion de *joyeux musiciens,* qui ne sont rien moins que les plus grands maitres de deux générations; mais l'idée de ce concert ne présente, en elle-même, rien d'absolument invraisemblable. Seulement ce n'était pas, comme on pourrait le croire, des chansons monodiques, semblables aux chansons populaires, que chantaient, *en d'aussi beaux parterres* et en présence de collations si appréciables, des musiciens tels que les Josquin, les Ockeghem, les Arcadet, mais bien des chansons en parties : même la musique de la première des chansons citées dans le fragment de Rabelais nous est connue; elle est de Jannequin, les paroles de Mellin de Saint-Gelais : nous en reparlerons.

Cependant la mélodie populaire ne reste pas encore étrangère à l'évolution de la musique savante. L'anecdote suivante, tirée d'un auteur fort grave, qui écrivait en latin au milieu du seizième siècle, le montrera, en même temps qu'elle donnera une idée du genre de vogue de la chanson polyphonique vers l'époque de la Renaissance :

« Le roi de France Louis, douzième de nom, avait, dit-on, une voix extrêmement grêle. Il fut, un jour, à tel point charmé par je ne sais quelle mélodie, qu'il demanda à Josquin des Prés, son premier chantre, d'écrire sur ce thème une chanson à plusieurs voix, dans laquelle lui-même pût chanter une partie. Le chantre, étonné de la demande du Roi, qu'il savait être d'une ignorance complète en musique, après avoir hésité un moment, trouva enfin ce qu'il avait à répondre. « Je ferai, Sire Roi, dit-il, une chanson dans laquelle Votre Majesté pourra chanter sa partie. » Le lendemain, lorsque le Roi eut soupé, l'heure étant venue, suivant la coutume royale, de se récréer par des chants,

le chantre apporta la chanson, qu'il avait mise à quatre voix. Admirons le génie de l'art, et l'habileté jointe au génie! Car il avait disposé sa chanson de telle sorte que deux enfants entonnaient tour à tour le chant, par un seul thème (en canon), très délicatement et discrètement, de façon à ne pas couvrir la voix faible du Roi : il avait donné la troisième partie au Roi, lui faisant répéter, d'un bout à l'autre du morceau, la seule note qu'il avait dans la voix. Et non content de ces précautions (tant il savait veiller à tout, même dans les plus petites choses; mais par là même il s'attirait les bonnes grâces du Prince), de peur que le Roi n'hésitât, lui-même se réserva la basse qu'il avait écrite de façon à faire entendre de deux en deux temps la même note, à l'octave, afin de venir en aide au Roi. Car l'octave est semblable à l'unisson; et, par ce moyen, la voix du Roi ressortait de plaisante et admirable façon. Le Roi rit aux éclats de cette construction, et congédia notre homme en grande joie, non sans l'avoir comblé de ses présents et de ses faveurs[1]. »

La mode des chansons en parties est, du reste, de date très antérieure à la Renaissance. Pendant toute la durée du quinzième siècle, dès le quatorzième même, c'était en France, dans les milieux aristocratiques, un engouement, une passion. Michelet, qui sait si bien indiquer d'un mot le trait caractéristique d'une époque, revient à plusieurs reprises, au cours de son récit de la guerre de Cent ans, sur l'importance qu'avait la musique profane à la Cour et chez les grands. Sous le règne de Charles VI, il se fit presque une révolution dans Paris parce que le peuple, au milieu des misères de la famine et de la peste, était exaspéré d'entendre toutes les nuits sortir de l'hôtel Saint-Paul les chants joyeux des chantres et des enfants de chœur du Dauphin, passionné de musique. Dans la nuit qui précéda Azincourt, froide et brumeuse nuit d'automne, quelqu'un, parmi les Français, exprima le regret qu'on ne pût avoir un peu de musique, pour donner du cœur.

Les compositeurs avaient acquis une habileté consommée dans la facture de ces morceaux. C'était bien le moins qu'ils eussent ce mérite, car, fidèles à la tradition des premiers déchanteurs, ils ne se considéraient nullement (ceux des premiers temps, du moins) comme inventeurs de mélodies, mais envisageaient la fonction de l'artiste comme consistant simplement à mettre en œuvre des matériaux existants.

Le procédé de composition des *chansons musicales* (le terme est très usité jusqu'à la fin du seizième siècle, où il sert à désigner les chansons soumises au travail du contrapunctiste en opposition avec les *chansons*

[1] GLARÉAN, *Dodékachordon*. Bâle, 1547, p. 468. Traduit pour la première fois intégralement.

rustiques, chansons populaires proprement dites) ne se distingue donc que fort peu de celui que nous a fait connaître l'étude des Messes en parties. Même il est des cas où nous le retrouvons absolument semblable, les rôles étant intervertis : au lieu d'une mélodie populaire servant de thème à un morceau religieux, c'est parfois un chant liturgique qui sert de *ténor* à une composition profane. Tel est le cas pour les *Déplorations*, chants funèbres à plusieurs voix, à la louange d'un homme célèbre, dans lesquels le ténor dit le chant du *Requiem* ou du *Miserere*, tandis que les autres parties chantent en français ; nous citerons en exemple l'admirable Déploration de Josquin des Prés sur la mort d'Ockeghem, ainsi qu'une autre plus ancienne encore, la Déploration sur la mort de Binchois, dont l'auteur est resté inconnu[1] : dans cette dernière, une seule partie, le *Superius*, a des paroles françaises; les autres chantent le *Miserere*.

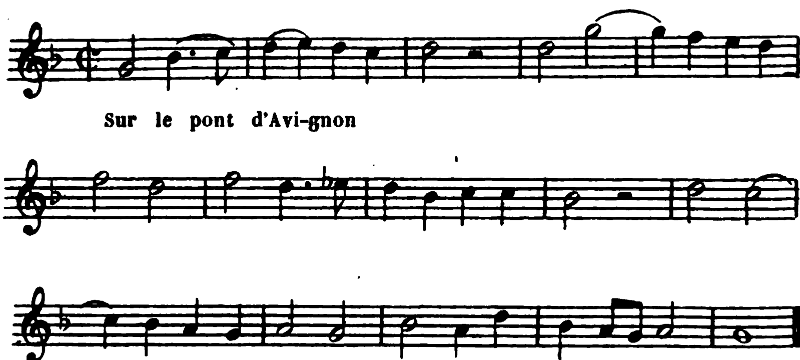
Mais ces dernières compositions sont de beaucoup plus grand style en même temps que de développement plus important que les chansons en parties : celles-ci, en outre, sont en nombre tellement considérable aux quinzième et seizième siècles, qu'on doit les considérer comme représentant, durant cette période, le type par excellence de la musique profane. Pour rendre compte aussi complètement que possible de leur caractère et de leurs différentes formes musicales, pour savoir surtout le rôle exact qu'y jouent les mélodies populaires ou les mélodies profanes préexistantes, nous allons analyser un certain nombre de ces chansons. Nous examinerons des morceaux écrits sur les mêmes textes par plusieurs compositeurs; nous comparerons entre eux les thèmes musicaux et la façon dont ces thèmes sont traités : par cet examen, nous arriverons à reconnaître les lois, non encore formulées, auxquelles obéissait la production musicale de ce temps-là. Le lecteur voudra bien excuser l'aridité de cette étude : il se dira que ce sujet, qui comprend ce qu'il y eut de plus vivace dans le mouvement musical de deux siècles, et non des moins importants pour l'évolution de l'esprit français, n'a jamais été traité que d'une façon très superficielle, sans idées d'ensemble comme sans précision; il considérera en outre que l'auteur ne lui présente que le résumé, la quintessence d'études personnelles infiniment plus longues et plus compliquées : que, s'il ne prend pour sa démonstration qu'un certain nombre de pièces choisies, il en a lui-même compulsé et étudié quatre ou cinq fois autant, sans compter un nombre au moins égal dont la lecture lui a été inutile, ce travail ayant exigé de lui l'examen attentif de tout ce

[1] La première figure dans la collection du prince de la Moskowa; la seconde se trouve dans le manuscrit de la Bibliothèque de Dijon; M. Stéphen Morelot en a donné une transcription dans les *Mémoires de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or*, t. IV, 2e livraison.

qui existe en fait de publications musicales, manuscrites ou imprimées, des quinzième et seizième siècles, dans toutes les bibliothèques publiques de Paris, le Conservatoire, la Bibliothèque nationale, Sainte-Geneviève, l'Arsenal (cette dernière peu riche au point de vue musical), plusieurs collections particulières, plusieurs bibliothèques de province (Dijon, Orléans, Lyon), enfin une bibliothèque étrangère pourvue de nombreux documents de même nature, celle de Munich.

Cela dit, nous commençons notre étude par les chansons en parties composées sur des thèmes de chansons populaires. D'abord celles qui sont restées dans la tradition jusqu'à nos jours.
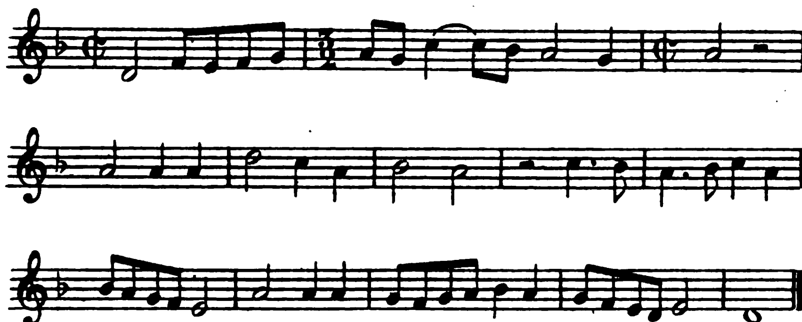
Sur le pont d'Avignon. Chanson de noces dont nous avons donné déjà deux versions mélodiques recueillies dans la tradition populaire [1]. Elle se retrouve, mise à quatre voix par un anonyme, dans l'*Odhecaton* de Petrucci (3ᵉ liv. Venise, 1503, fᵒ 62) : la mélodie est exposée d'abord en canon par le superius et le ténor, mais le superius l'abandonne bientôt, et le chant reste au ténor, qui le répète quatre fois de suite, comme s'il s'agissait de quatre couplets, avec de légères variations sur la cadence finale; le superius, à partir du second couplet, ainsi que le contra-ténor et le bassus, se bornent à l'accompagner de contrepoints indépendants du thème, que voici :



Certon a composé une messe sur la même chanson [2] : le thème, tel qu'on le lit à la partie de ténor, est le même que dans la chanson profane, sauf les variations et les développements scolastiques usités généralement dans les Messes en parties. Enfin, on retrouve la même mélodie, mais très fleurie et transposée à la quarte inférieure, dans le

[1] Voir ci-dessus p. 209 et 383, ainsi que les indications contenues dans le chapitre des *Origines de la chanson populaire*, p. 367.
[2] *Missæ tres Petro Certon. auctore.* Leroy et Ballard, 1558, in-fol.

Psautier flamand primitif (*Souterliedekens*, Anvers, 1540) [1], où sont notés les airs populaires sur lesquels se chantaient dans le principe les psaumes huguenots; le psaume LXXXI se chantait sur *Sur le pont d'Avignon*, sous la forme suivante :



En comparant attentivement ces mélodies entre elles, on remarquera que toutes les versions anciennes, comme celles que nous a conservées la tradition populaire, sortent du même type. La version du Psautier flamand est comme une variation de celle de l'*Odhecaton;* les versions modernes ne sont que des variantes plus ou moins exactes de cette dernière.

EN PASSANT PAR LA LORRAINE. Nous avons, dans une revue spéciale, consacré une étude approfondie aux versions anciennes de cette chanson, restée très populaire dans plusieurs de nos provinces : nous y renvoyons le lecteur [2], nous bornant à dire que, sur trois versions mises en parties par trois compositeurs du seizième siècle, Arcadet, Roland de Lassus et Jean de Castro, on retrouve dans l'une (celle d'Arcadet, la plus ancienne) un fragment de la mélodie restée populaire en Lorraine, et que dans les deux autres, presque semblables entre elles, mais plus éloignées de la mélodie populaire, il y a cependant des mouvements mélodiques qui rappellent cette dernière.

GENTILS GALANTS DE GUERRE. Chanson dont il a été question dans la première partie et dont nous avons cité des versions du Berry, de la Lorraine et du Poitou; la poésie se retrouve presque identiquement

[1] O. DOUEN, *Clément Marot et le Psautier huguenot*, t. I, p. 684. Nous regrettons de n'avoir pas eu sous les yeux, au lieu de la transcription notée dans ce livre, la notation originale : nous croyons que, dans celle-ci, il n'y a pas de *si bémol* à la clef, la mélodie appartenant très nettement au premier ton du plain-chant; dans la deuxième mesure, par exemple, le *si* est évidemment naturel. — Nous avons supprimé, à la fin, une *queue* de deux mesures qui n'a plus de rapport avec le thème primitif.

[2] *Revue des traditions populaires*, 2e année (1887), n° 6, p. 249.

dans les *Chansons du quinzième siècle,* de MM. Gaston Paris et Gevaert; le troisième livre de l'*Odhecaton* nous fait connaitre deux chansons à quatre voix sur le même thème : l'une, de Stappen (f° 75), reproduit au ténor trois fois de suite (comme trois couplets) la mélodie notée dans le recueil Paris-Gevaert ; dans l'autre (anonyme, f° 15), nous retrouvons le même type mélodique, mais avec des variantes et un développement plus long et moins populaire. Cette mélodie n'est pas restée, à notre connaissance, dans la tradition.

J'ai bien nourri sept ans un joli geai. On a retrouvé de notre temps cette chanson en Normandie et au Canada; elle est notée dans les *Chansons du quinzième siècle,* de MM. Paris et Gevaert (n° 26), et à quatre voix (sans nom d'auteur) dans le troisième livre de l'*Odhecaton* (f° 128). Les deux thèmes anciens commencent de la même manière, puis concluent différemment. Les mélodies recueillies de nos jours ne leur ressemblent point.

Mon père m'a donné mari. Deux chansons dans l'*Odhecaton,* l'une anonyme (2° liv., f° 21), l'autre de Compère (3° liv., f° 67). Le type mélodique est le même, mais avec de notables différences dans le détail. Le style est essentiellement populaire, et l'on pourrait sans doute trouver des airs à peu près semblables dans des chansons à danser de nos jours; cependant nous ne trouvons pas de ressemblance immédiate entre cette mélodie et celles de nos traditionnelles et innombrables chansons de la *Maumariée* et du *Petit Mari.*

Beaucoup de poésies analogues furent aussi mises en parties, dans le même esprit, par des compositeurs des quinzième et seizième siècles, sans qu'on puisse déterminer avec exactitude s'ils en ont composé la musique de toutes pièces, ou s'ils ont fait des emprunts à la tradition populaire; nous reviendrons plus tard sur ce sujet.

Au bois, au bois, madame. Chanson énumérative, dont le mouvement général de la poésie se retrouve encore dans nombre de randonnées populaires; nous la connaissons mise en parties par deux compositeurs différents : Moullu (*Sixiesme livre de chansons,* Leroy et Ballard, 1559, f° 8) et un anonyme (*Canzoni francese,* Scotto, 1535, n° 23) : bien qu'incomplets (on trouve seulement la partie de ténor de l'un à la Bibliothèque du Conservatoire et la partie d'altus de l'autre dans celle de Munich), ces deux livres nous permettent de constater que le même thème se retrouve dans les deux chansons : en effet, on remarque dans l'altus du second une imitation de la phrase initiale du ténor du premier. Dans cette dernière partie, la mélodie se développe d'un style simple et naturel : c'est évidemment une mélodie populaire; cependant, elle n'est pas restée, à notre connaissance, dans la tradition; par sa forme, elle se rapproche plutôt de certaines chansons françaises du quinzième siècle (comme *Petite Camusette,* dont

nous parlerons bientôt) que des mélodies populaires qu'on recueille de nos jours.

LA BELLE SE SIET AU PIED DE LA TOUR. C'est la chanson de *la Pernette ;* mais la mélodie si expressive sur laquelle se chante aujourd'hui cette chanson ne se retrouve dans aucune des versions anciennes de nous connues, savoir celles de Josquin des Prés, de Orto, Bussy, Lefebvre (au dix-septième siècle) et plusieurs anonymes; ces versions ne sont elles-mêmes pas toutes semblables entre elles. Nous en ferons sans doute quelque jour l'examen détaillé, mais ce travail ne saurait trouver place dans cette étude d'ensemble, où il serait disproportionné.

ROSSIGNOLET DU BOIS. Chanson à quatre voix, de Gardane (22[e] *livre contenant vingt-six chansons*, Attaingnant, 1547, f° 3, Bibliothèque de Munich). Ici, nous n'avons pas de texte musical ancien qui nous permette d'établir les mêmes comparaisons que pour les chansons précédentes; mais le même type de mélodie étant resté dans la tradition populaire jusqu'à nos jours sur la même poésie, il n'est pas douteux que le compositeur du seizième siècle ait pris cette mélodie dans le domaine public, où elle était en circulation probablement depuis longtemps. Il est même peu de mélodies, parmi celles qui figurent dans les chansons en parties, qui possèdent au même degré que celle-ci la pureté de la ligne et l'accent de la mélodie populaire[1].

JOLI MOIS DE MAI, QUAND REVIENDRAS-TU? Nous ferons pour cette chanson, que nous avons tirée du manuscrit du quinzième siècle de la Bibliothèque de Dijon, les mêmes observations que pour la chanson ci-dessus : la mélodie et la poésie ont si incontestablement l'accent populaire qu'on ne peut pas douter que l'auteur (anonyme) de la chanson en parties l'ait prise à la tradition. Au point de vue de la forme, elle présente cette particularité qu'au lieu d'être composée sur un seul thème, elle est formée d'abord de deux chansons différentes, présentant, aussi bien par la nature des paroles (toutes deux sont des chansons de Mai) que par la forme des mélodies, tous les traits caractéristiques de la chanson populaire : ces thèmes, dont le premier est à la partie d'altus et le second à celle de ténor, sont combinés entre eux et avec deux parties harmoniques (superius et contra-ténor) n'ayant pas le caractère de la mélodie populaire, mais écrites, comme les deux autres mélodies, sur les paroles d'une troisième chanson de Mai[2].

Nous passons maintenant à l'examen de quelques chansons de caractère non moins populaire que les précédentes, mais dont rien n'est resté dans la mémoire du peuple : vrais types de la chanson française des quinzième et seizième siècles.

[1] Elle a été notée dans la première partie, p. 73.

[2] Nous avons publié les textes poétiques et musicaux de cette chanson dans la *Revue des traditions populaires*, 3[e] année (1888), n° 5, p. 252.

PETITE CAMUSETTE. Trois chansons : une d'Ockeghem, à quatre voix, dans l'*Odhecaton*, troisième livre, f° 125; une de Josquin des Prés, à cinq voix, dans le *septième livre de chansons à cinq et à six parties* (Anvers, Susato, 1545, f° 9); une de Willaert, à six voix, dans la collection Eler (Bibl. du Cons.), I, 121 ; enfin, une messe de de Orto, citée précédemment. Le thème initial est partout le même, et la mélodie, sauf les variantes inévitables dans les œuvres de ce style, se développe de la même façon [1].

UNE MOUSSE DE BISCAYE. Chanson citée par Rabelais. La mélodie est dans les *Chansons du quinzième siècle*, de MM. G. Paris et Gevaert (n° 7); elle est à trois voix, par Josquin des Prés, dans le troisième livre de l'*Odhecaton*, f° 130; les deux versions sont, à quelques notes près, identiques, mais il faut noter cette particularité que, dans la chanson de Josquin, le chant est au superius et non au ténor.

RÉVEILLEZ-VOUS, CŒURS ENDORMIS. Ceci n'est pas, à proprement parler, une chanson : c'est une sorte de mélopée de deux vers, dans un caractère de plain-chant dont le type est la psalmodie française de l'*In exitu*, type que nous avons retrouvé dans un grand nombre de mélodies populaires. Cette phrase sert de début à deux compositions descriptives sur le même sujet : *Le chant des oiseaux*, de Jannequin, à quatre voix (collection de la Moskowa), et celui de Gombert, à trois voix (10e *livre de chansons*, Anvers, Susato, août 1545, f° 5). Nous en avons trouvé un troisième fragment (le premier vers) dans une espèce de *pot pourri* composé de bribes de chansons populaires : *La fricassée*, par H. Fresneau (*Le Paragon des chansons, tiers livre*, Lyon, Jacques Moderne, 1538, f° 2). C'est identiquement (au superius) la même ligne mélodique sur le premier vers et les premières syllabes du second; à partir de ce point, Jannequin conclut simplement et dans le caractère de la mélopée primitive. Gombert, au contraire, abandonne ce thème, auquel il substitue des contrepoints fleuris. La version de *La fricassée* est semblable aux deux autres pour le premier vers; elle ne donne pas le second.

JE SUIS TROP JEUNETTE. Cette chanson se trouve aussi sous le titre : *S'il est à ma poste*, qui est le premier vers du premier couplet. La mélodie est dans les *Chansons du quinzième siècle*, de MM. G. Paris et Gevaert [2] (n° 22); à quatre voix, par un anonyme, dans l'*Odhecaton* (2e liv., f° 10), et par Hesdin, dans le troisième livre d'Attaingnant (1529, f° 14); à cinq voix, par Gombert, dans le *douzième livre contenant trente chansons amoureuses* (Anvers, Susato, 1550, f° 3); enfin, un couplet de cette chanson, écrit à une partie, en clef de *fa*, est noté à la main à la fin de

[1] Elle a été notée dans la première partie, p. 81.
[2] Notée dans la première partie, p. 65, et harmonisée, p. 66.

l'exemplaire du *premier livre de chansons à deux parties* (Leroy et Ballard, 1578) de la Bibliothèque nationale (Vm 1330 I.). Si nous prenons pour type la version Paris-Gevaert, nous trouvons que celle de l'*Odhecaton* est identique, sauf pour deux vers; celle de Hesdin, commençant par la seconde phrase, n'en diffère que par quelques notes, le chant étant au superius et non au ténor; celle de Leroy et Ballard (manuscrite) semble être une partie de basse détachée d'une chanson en parties : on y reconnaît des imitations du chant : les trois premiers vers, notamment, y sont presque exactement reproduits; enfin, on ne trouve pas la mélodie avec tout son développement dans la chanson de Gombert, traitée d'une façon très contrapointée, mais par endroits un examen attentif peut faire reconnaître, soit au superius, soit au ténor, des mouvements mélodiques ou tout au moins des réminiscences du chant primitif.

L'AMOUR DE MOI SI EST ENCLOSE. Un des types les plus exquis de la chanson française du quinzième siècle. La mélodie est dans le recueil Paris-Gevaert (n° 27); elle se trouve aussi dans le manuscrit de Bayeux (Bibl. nat., fr. 9346); enfin à quatre parties dans l'*Odhecaton* (3e livre, f° 8) et le manuscrit de la Bibliothèque nationale, fr. 1597, f° 82 (ces deux chansons anonymes). A part quelques variantes insignifiantes portant sur deux ou trois notes d'ornement, les quatre mélodies sont identiques. Les premiers mots : *L'amour de moi,* figurent aussi à la partie d'altus de *La fricassée*, de Fresneau (1538), dont il a été question ci-dessus : c'est encore le même mouvement mélodique. Il y a enfin, dans les *Souterliedekens* de 1540, un psaume huguenot qui se chante sur *L'amour de moy*[1], mais ici la mélodie est absolument différente : c'est apparemment une autre chanson commençant par les mêmes mots.

MON MARY MA DIFFAMÉE. Mélodie dans le recueil G. Paris-Gevaert (n° 111); à quatre voix, par un anonyme, dans le manuscrit de la Bibliothèque nationale, fr. 1597; par de Orto, dans l'*Odhecaton* (2e liv., f° 16); par Gombert, dans un *Livre de Meslanges,* de Leroy et Ballard (1560). La mélodie est semblable, sauf pour la cadence finale, dans les trois premières versions; dans le manuscrit 1597, le ténor et le superius la chantent tous deux, l'imitant à l'octave avec une exactitude presque absolue. La chanson de Gombert ne nous est pas connue.

FAULTE D'ARGENT, C'EST DOULEUR NON PAREILLE. Chanson citée par Rabelais. Quatre versions musicales de nous connues : une à six voix, de Willaert (*Le cinquiesme livre contenant trente et deux chansons,* Anvers, Susato, 1544, f° 8); une à cinq voix, de Josquin des Prés (*Le septiesme livre contenant vingt et quatre chansons,* id., 1545, f° 9); une à huit voix, de Manchicourt (*Le treziesme livre contenant vingt et deux chansons,* id.,

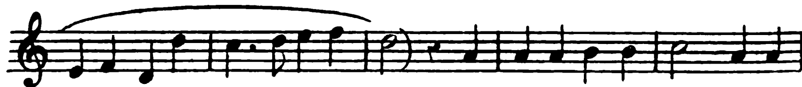
[1] Voir O. DOUEN, *Clément Marot et le Psautier huguenot,* t. I, p. 684.

1550, f° 10); une à quatre voix (nous en possédons le superius seulement), de Corneille de Montfort (*Jardin de musique semé d'excellentes et harmonieuses chansons et voix de ville*, Lyon, 1579, f° 29). Un cinquième fragment se trouve dans *La fricassée* de Fresneau, déjà deux fois citée : il comprend le début du premier vers (*Faulte d'argent*) au superius, et plus loin, au ténor, la fin de ce même vers (*c'est douleur non pareille*).

Ces cinq versions se réduisent à un seul type : la ligne mélodique initiale de chaque vers est semblable dans les trois premières, ainsi que dans *La fricassée,* qui ne donne que le premier vers; pour la quatrième, il en est de même du premier et du dernier vers, mais chacun de ces fragments mélodiques s'achève en vocalises et ornements plus ou moins développés et différant d'une chanson à l'autre. Les principaux fragments du thème sont traités en imitation et en canon entre les parties, surtout le superius et le ténor : ce dernier est néanmoins celui qui parait avoir conservé partout le plus de traces du chant primitif[1].

Réveillez-vous, Piccars. C'est une chanson d'aventuriers, dont la mélodie est notée dans le recueil Paris-Gevaert (n° 138), et traitée à quatre voix (anonyme) dans le deuxième livre de l'*Odhecaton* (f° 13). La mélodie populaire est, à quelques notes près, la même dans les deux versions; mais, dans la chanson à quatre voix, chaque fois qu'un fragment mélodique correspondant à un vers est exposé, les voix continuent, chantant de longues roulades dans le style du contrepoint fleuri, indépendantes du thème et s'harmonisant avec les autres voix. Afin de donner un exemple de ces ornements, très fréquemment employés dans les chansons en parties, nous allons noter le ténor de la chanson *Réveillez-vous, Piccars,* en enfermant entre des parenthèses les notes ajoutées à la mélodie. Le superius va d'un bout à l'autre en imitations avec le ténor; il est encore plus chargé d'ornements, conséquemment plus éloigné du type primitif.

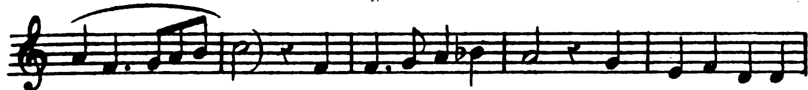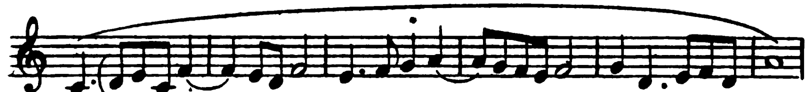




[1] Voir la version critique que nous en avons donnée dans la première partie. p. 233.



voir de bons bas-tons,



Car ve-cy le prin-temps et aus-si la sai-



son



Pour al-ler à la guer-re don-ner des hor - rions.



La mélodie notée dans le recueil Paris-Gevaert se termine aussi par des notes vocalisées, mais différentes de celles-ci, plus courtes et d'un caractère plus franc.

LOURDAULT, LOURDAULT, LOURDAULT, GARDE QUE TU FERAS. Chanson satirique, citée par Rabelais. La mélodie est dans le recueil Paris-Gevaert[1] (n° 71); elle est à quatre parties, par Compère, dans l'*Odhecaton* (2e liv., f° 9); cette dernière est reproduite sans nom d'auteur dans le manuscrit de la Bibliothèque nationale (fr. 1597, f° 57). Les thèmes sont différents.

IL FAIT BON FERMER SON HUYS. La mélodie est dans le recueil Paris-Gevaert (n° 24); les mêmes paroles sont au ténor d'une chanson à quatre voix, *sur quatre thèmes différents*, du manuscrit de Dijon; ce n'est pas la même mélodie, et, chose curieuse, celle de la chanson polyphonique a bien plus le caractère de la mélodie populaire française que celle de la chanson isolée et non harmonisée[2].

J'AI VU LE CERF DU BOIS SAILLIR. Chanson à boire, dont on trouve la mélodie notée dans le *Recueil des plus beaux airs accompagnés de chan-*

[1] Notée dans la première partie, p. 51.
[2] La version du manuscrit de Dijon est notée dans la première partie, p. 52.

sons... autrement dites vaudevire (Caen, Jacques Mangeant, 1615); antérieurement, elle avait été mise à cinq voix par Horatio Vecchi dans la *Selva di varia Ricreatione*, etc. (Venise, Gardane, 1595)[1], et à quatre voix par Manchicourt, dans le *Tresiesme livre contenant dix-neuf chansons* (Attaingnant et Hubert Jullet, 1543, f° 6), et le *Neufviesme livre des chansons... par Maistre Pierre Manchicourt* (Anvers, Susato, 1545, f° 13). C'est, à quelques notes près, la même mélodie, présentée avec plus de franchise que dans les chansons étudiées jusqu'ici, moins embarrassée de contrepoints, presque divisée en couplets.

SUZANNE, UN JOUR, D'AMOUR SOLLICITÉE. Chanson qui, par son mélange de grivoiserie et de dévotion, jouit d'une grande vogue à la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième. On la trouve à cinq voix, par Cyprien de Rore, dans le *Premier livre de chansons à quatre et cinq parties* (Louvain, Pierre Phalèse, 1570); à deux voix, par Turnhout, dans le *Liber musicus duarum vocum cantiones... complectens* (Louvain, Pierre Phalèse, 1571, f° 37); à cinq voix, par Roland de Lassus, dans *La fleur des chansons* (Lyon, 1574, p. 16); à trois voix, par Castro, dans *La fleur des chansons de Jehan Castro* (Louvain, Pierre Phalèse, 1574, p. 48); à trois voix, par Séverin Cornet, dans le même livre (p. 48); à trois voix, par Faignient, dans le même livre (p. 54). Les quatre chansons de Turnhout, Castro, Cornet et Faignient se retrouvent dans les deux livres de *Meslanges des psaumes et cantiques à trois parties*, 1577, pour la composition desquels l'éditeur ayant expurgé, à l'usage des saintes personnes, les paroles quelque peu risquées de certaines chansons profanes, a replacé purement et simplement la musique déjà connue des compositeurs désignés ci-dessus; ces volumes, bien que curieux, ne nous apprendront rien de nouveau. On retrouve encore la chanson : *Suzanne, un jour*, à quatre voix, dans le *Traité de musique théorique et pratique par le R. P. Antoine Parran* (Paris, Ballard, 1639)[2]; enfin, Roland de Lassus s'est servi de ce thème pour une Messe et un *Magnificat*. — Le même thème est reconnaissable dans toutes ces chansons : dans celles de Cyprien de Rore, R. de Lassus, Turnhout et le *Traité* de Parran, il est à la partie supérieure; quant aux chansons de Castro, Cornet et Faignient, nous n'en connaissons que les parties de basse, mais même dans ces parties il apparaît traité en imitations. Le mouvement mélodique correspondant aux quatre premières syllabes : *Suzanne, un jour*, se retrouve dans toutes

[1] M. Weckerlin a donné la notation de l'une et l'autre de ces chansons, la mélodie (d'après le recueil de Caen, 1615) dans *L'ancienne chanson populaire en France*, n° 17 des airs notés, la chanson à cinq voix, de Vecchi, dans le *Catalogue de la bibliothèque du Conservatoire*, p. 417.

[2] M. Weckerlin a publié la partition de cette chanson dans le *Catalogue de la bibliothèque du Conservatoire*, p. 219.

les versions; la suite est à peu près identique dans celles de Cyp. de Rore, Turnhout, le *Traité* de Parran, et même dans les parties de basse de Faignient et Cornet : on peut donc considérer que ces compositeurs ont simplement employé la mélodie originale; enfin, dans R. de Lassus et Castro, les têtes de vers ont seules conservé les formes de cette mélodie, le reste se perd en des dessins en style contrapointé.

On a pu remarquer que ces dernières chansons sont de caractère et d'essence moins populaires que les premières : elles appartiennent déjà au répertoire des *voix de ville* et des airs de cour; les deux dernières en particulier, moins anciennes, révèlent aussi de la part des compositeurs qui les ont traitées d'autres habitudes musicales. Retournons maintenant en arrière : revenons au quinzième siècle et abordons franchement un répertoire de chansons qui ne sont plus, dans le vrai sens du mot, des chansons populaires, mais qui ont joui en leur temps d'une longue célébrité à la cour et à la ville : ce ne furent pas celles auxquelles les compositeurs eurent le moins recours.

FORS SEULEMENT L'ATTENTE QUE JE MEURE. Cette chanson, dont la mélodie est singulièrement massive, semble avoir disputé à celle de l'*Homme armé* la palme de la popularité dans le monde des polyphonistes des quinzième et seizième siècles. Sans parler des messes auxquelles elle sert de thème, elle a été mise en parties près de vingt fois par les compositeurs suivants :

Ockeghem (dans le manuscrit de Dijon, f° 28); Pierre de La Rue, Hobrecht, Alexander (ou Agricola), Reingot, Ghiselin (dans l'*Odhecaton,* 2e liv., f° 32, et 3e liv., fos 5, 6, 24 et 38), puis Willaert (*Selectissimæ necnon familiarissimæ cantiones,* etc., Kriesstein, 1540), une seconde fois par Ghiselin et par Pipelare, Brumel, de Orto, Constanzo Festa, Blankenmüller et Arnt von Aich (ces sept derniers ne nous sont pas connus : leur existence nous est signalée seulement par M. Otto Kade dans son *Supplément à l'Histoire de la musique* d'Ambros, V, XIX); enfin cinq anonymes : deux dans le manuscrit de la Bibl. nat., fr. 1579 (fos 37 et 61); un dans l'*Odhecaton* (III, 52); un dans un manuscrit de Cambrai, dont on trouve une transcription dans la collection Van Maldeghem (18e année, p. 18), arrangée sur des paroles de Ronsard qui sont évidemment fort étrangères à la composition du morceau[1]; un

[1] Les attributions relatives à cette chanson ne sont cependant pas assez claires pour qu'on vienne encore les embrouiller. Ainsi la même chanson est attribuée à La Rue par l'*Odhecaton* et à Pipelare par M. Van Maldeghem, qui a tiré cette indication, croyons-nous, d'un manuscrit de Bruxelles ayant appartenu à Marguerite d'Autriche; bien mieux, le même recueil attribue à La Rue une chanson que l'*Odhecaton* attribue à la fois à Alexander et Agricola : le nom du premier figure en tête de la chanson, celui du second à la table. Relevons aussi une erreur dans la nomenclature d'Otto Kade : il attribue à Ockeghem deux versions de la chanson, l'une à trois voix, dans un manuscrit de Florence, l'autre à quatre voix, dans le

dernier enfin signalé par Otto Kade (*loc. cit.*) d'après un recueil de 1541.

De la comparaison que nous avons pu faire de onze de ces morceaux, il résulte qu'il existait deux leçons mélodiques de la chanson *Fors seulement*, présentant entre elles de notables analogies de caractère, de forme et de rythme, mais différant complètement par la ligne mélodique. Elles n'appartiennent même pas à la même tonalité, puisque, après avoir commencé dans le même ton, elles concluent l'une en *la* et l'autre en *ré*. Les voici l'une et l'autre, écrites en notation moderne : la première est transcrite de la partie de ténor d'Ockeghem, la dernière de la même partie de la chanson à quatre voix du manuscrit fr. 1597.

Fors seu-le - ment — l'at - ten-te que je meu - re,

En mon las cueur nul es-poir ne de - meu - re;

Car mon mal - heur si très fort me tour-men - te

Qu'il n'est dou - leur que pour vous je ne sen - te,

Pour ce que suis de vous

per - - - - - - - dre bien seur.

manuscrit de Dijon; or, la version de Dijon est à trois voix; il y a donc tout lieu de croire que c'est la même que celle de Florence. Comme cette constatation prouve que M. Otto Kade n'a pas lu les œuvres dont il parle, nous nous permettrons de croire qu'il a pu laisser d'autres erreurs du même genre; il se pourrait très bien, par exemple, que la chanson qu'il dit être de Pipelare ne fût autre, comme dans le cas ci-dessus, que celle que l'*Odhecaton* attribue à La Rue. M. Otto Kade n'a pas eu connaissance de la chanson de Willaert, ni des trois chansons anonymes des manuscrits de la Bibliothèque nationale et de Cambrai.

Fors seu-le - ment l'attente que je meu - re, En mon

lascueur nul es - poir ne de - meu - - re; Car mon mal-
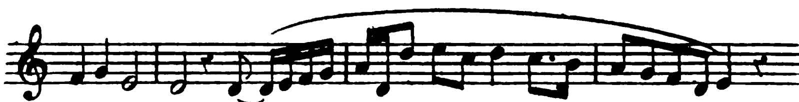
heur si très fort me tourmen-te Qu'il n'est dou-leur que pour vous je ne

- sente, Pource que suis de vous per-dre bien seur.

La première a servi pour sept chansons. Elle est, nous l'avons dit, tirée de celle d'Ockeghem; elle forme de même, presque note pour note, le ténor de la chanson attribuée par l'*Odhecaton* à Alexander et à Agricola : contrairement aux habitudes de l'époque, les quatre parties, au lieu de procéder par entrées successives, en style intrigué, attaquent ensemble dès le premier temps, et continuent quelque temps note contre note, ce qui enlève évidemment au chant du ténor beaucoup de son relief. La même mélodie figure de même intégralement dans la chanson à trois parties du ms. fr. 1597, mais au superius, le ténor faisant seulement quelques imitations du chant. La chanson de Reingot n'en comprend que la partie correspondant aux trois premiers vers, fidèlement reproduite au ténor et suivie d'une indication de reprise : avant l'entrée du ténor, le superius avait exposé une partie du thème, à la quinte. Hobrecht, Ghiselin et l'anonyme de l'*Odhecaton* n'emploient que des fragments du chant donné (surtout le début du premier vers, la *tête du sujet*), qu'ils traitent en imitations sans qu'aucun chant caractérisé se développe au ténor ou ailleurs.

La forme de la seconde mélodie a été observée plus scrupuleusement par les compositeurs. Dans la version de La Rue et les anonymes du ms. fr. 1597 et de celui de Cambrai rapporté par M. Van Maldeghem, on la trouve presque identique, chantée par le ténor, et tantôt soutenue par des contrepoints indépendants, tantôt entourée d'imitations tirées du thème, l'imitation, suivant une méthode très usitée à l'époque, précédant parfois l'entrée de la partie imitée, la faisant

pressentir, l'annonçant en quelque sorte. De ces trois mélodies, une seule (celle du ms. de Cambrai) altère un moment l'exactitude de la ligne primitive en introduisant à la fin d'une phrase un développement, une *queue* en style fleuri, s'enchaînant au troisième vers : *Car mon malheur si très fort me tourmente :*



me tour-men-te

Il y a, dans un des recueils de Susato (*Huitième livre de chansons,* 1545, f° 10), une chanson à quatre voix, de Josquin Baston, qui commence ainsi : *Fors seulement rigueur torment.* C'est une autre chanson que celle qui a donné lieu à l'étude ci-dessus, et cependant il semble que le rythme et la forme de cette mélodie sont si indissolublement liés à ces mots : *Fors seulement,* que la partie de ténor de la chanson de Josquin Baston commence par les mêmes notes, le même rythme.

DE TOUS BIENS PLAINE EST MA MAITRESSE. Une chanson à trois voix, de Hayne, dans le ms. de Dijon; une à quatre voix, d'Oude Schuere, dans un ms. de Cambrai[1]; enfin huit à trois et à quatre voix dans l'*Odhecaton,* de Josquin des Prés (1er liv., f° 103), C. de Stappen (3e liv., f° 21), Japart (*id.*, f° 80), Agricola (*id.*, f° 84) et quatre anonymes (1er liv., fos 9 et 23, et 3e liv., fos 89 et 111). Le thème est le même dans toutes ces chansons, sauf dans la dernière anonyme, où le superius et le ténor chantent en imitations une mélodie parfaitement dessinée et toute différente[2]; mais dans les versions Josquin, Japart, Agricola, Hayne et l'anonyme de l'*Odhecaton* (I, 23), la mélodie, placée au ténor (au contra-ténor chez Japart), est presque identique; les autres versions la reproduisent avec des variations et ornements vocaux et des développements en style fleuri.

J'AI PRIS AMOURS. Huit versions dans l'*Odhecaton.* Une de Busnois : *J'ai pris amours tout au rebours,* absolument différente des autres, provient évidemment d'une autre chanson; il en reste donc sept : de

[1] De Coussemaker en a donné la notation dans sa *Notice sur les collections musicales de la Bibliothèque de Cambrai.* Paris, 1843, n° 4 des planches.

[2] Ce doit être une autre chanson, à laquelle Petrucci aura par erreur attribué ce titre. L'*Odhecaton* n'est d'ailleurs pas sans reproche à cet égard : c est ainsi que dans l'anonyme du premier livre, fol. 9, tandis que deux parties sont précédées des mots : *De tous bien plaine,* deux autres, dont le ténor, portent ce titre : *J'ai pris amours.* Or l'erreur est évidente, le chant du ténor étant, à quelques broderies près, celui des autres versions de *De tous biens plaine* et différant entièrement de *J'ai pris amours,* que nous étudierons ci-après.

Japart (1er liv., fo 24), Hobrecht (2e liv., fo 4), une seconde de Japart (*id.*, 34), et quatre anonymes (1er liv., fo 9, et 3e liv., fos 41, 55 et 90). Ces sept chansons nous fournissent d'intéressantes et nouvelles observations; tout d'abord, dans cinq (Hobrecht, les deux Japart et les anonymes I, 9, et III, 55), le chant donné, de caractère peu mélodique et on ne peut moins populaire, est au superius et non au ténor, cette dernière partie, contre les habitudes traditionnelles, au lieu de faire le chant, étant réduite à la simple fonction de partie harmonique. Ce chant est, dans les cinq versions, identiquement le même : c'est dans toute la force du terme un *chant donné*, désigné sans doute aux contrapunctistes par quelque usage ou quelque tradition scolastique, copié dans le livre et nullement recueilli par tradition orale. Chose non moins curieuse : dans les deux autres versions anonymes de l'*Odhecaton* (III, 41 et 90), il n'y a plus de chant au superius, mais on retrouve des fragments du chant donné, avec un développement différent, dans les deux ténors, lesquels sont absolument identiques entre eux. La même chanson aurait-elle produit deux chants donnés différents, procédant d'un type commun et destinés, l'un aux parties de superius, l'autre à celles de ténor? On pourrait le croire. — Sauf dans un des anonymes (III, 90), où il y a quelques imitations du ténor au superius, aucune des parties harmoniques n'est tirée du chant.

Par ces trois dernières chansons, nous avons suffisamment vu comment les compositeurs du quinzième siècle avaient coutume d'en user avec les thèmes de chansons profanes non populaires. Nous nous bornerons à citer quelques exemples qui nous révéleront certains autres procédés curieux et exceptionnels. La chanson : *Mon petit cœur n'est pas à moi,* où les ténors des versions de Willaert et Gheerkin (voir la collection Van Maldeghem, 1878, 3, et 1879, 42) sont différents de mélodie, bien que la forme rythmique et, qui plus est, la coupe musicale soient presque identiques : ainsi, dans la version de Gheerkin, la formule mélodique sur laquelle se chante le premier vers est répétée sur le quatrième; il en est de même de celle de Willaert; on dirait que les deux mélodies sont dessinées, calquées l'une sur l'autre, mais à grands traits et sans se confondre. Une troisième version, de Heurteur, est différente de forme et de coupe, mais on y trouve quelques tournures mélodiques de la version de Gheerkin, présentées de telle façon qu'elles donnent l'impression de réminiscences plutôt que d'une imitation directe. — *Petite fleur coynte et jolie.* La mélodie est dans le recueil Paris-Gevaert (no 48); elle est traitée à quatre voix par le compositeur flamand connu sous les noms de Ducis Benedictus et Herzog (Van Maldeghem, 1879, 22; cf. de Coussemaker, *Notice sur la bibl. de Cambrai,* 68); ici, non seulement la ligne mélodique est la même, mais le chant est employé de telle façon qu'il semble être, de l'une à l'autre

version, transposé à la tierce d'un bout à l'autre : la note initiale est la même, puis, dans le premier chant, la voix, dès la seconde note, monte d'un ton, dans le second elle descend d'un ton, et les mélodies, partant de ce double point de départ, se développent identiquement, mais sur des degrés différents. Plusieurs autres chansons sur les mêmes paroles ont une autre mélodie; nous en relevons notamment une, toute différente de la précédente, que nous trouvons employée trois fois, par J. Castro, J. Verdonck et un anonyme de la collection Susato. — *Réconfortez le petit cœur de moi.* La mélodie est dans le recueil Paris-Gevaert (n° 54); une chanson à quatre voix, anonyme, dans un des recueils d'Attaingnant (1529). Le mouvement initial de la partie de ténor de cette dernière est le même que celui de l'autre mélodie, mais par la suite il est difficile de reconnaître le même type dans le chant d'Attaingnant, peu dessiné et très fleuri. Faut-il croire, pour la similitude du début, à une imitation voulue, à une réminiscence ou à une simple rencontre?

On pourrait signaler encore d'autres emprunts, d'un caractère très spécial, mais dont la mention n'en mérite pas moins d'être faite ici. Les plus caractéristiques sont ceux qui furent opérés par Clément Jannequin sur un fonds commun très modeste, et qui lui fournit cependant l'idée et les matériaux de ses compositions le plus justement célèbres. Dans sa chanson des *Cris de Paris,* il a recours, le titre de l'œuvre l'indique, aux cris mélodiques des petits métiers des rues; dans la *Bataille de Marignan,* il ne craint pas de faire chanter aux parties vocales les fanfares de trompettes; et cette audace lui réussit, car dans l'épisode tumultueusement descriptif de la *Bataille,* il touche presque à l'accent héroïque. Pour le *Chant des oiseaux,* on ne saurait dire si le compositeur a demandé au rossignol les mélodies populaires de son répertoire; et d'ailleurs il faut convenir qu'ici l'imitation, confiée aux voix, n'a pas et ne pouvait pas avoir la légèreté de touche et l'exactitude désirables. Esprit original et d'une tournure bien française, très simple dans le procédé, presque pauvre d'harmonie, Jannequin sait trouver parfois des combinaisons rythmiques pleines de finesse, d'à-propos et d'entrain : il doit plus à lui-même qu'aux emprunts que la coutume l'obligeait à faire dans un domaine plus ou moins populaire; cependant il ne négligea pas ces emprunts et sut parfois en profiter très heureusement. Dans le même ordre d'idées il faut citer encore Gombert, qui fit aussi un *Chant des oiseaux,* ainsi qu'une *Chasse de lièvre* que nous ne connaissons pas et qui doit être curieuse, étant sans doute abondante en *Hallali* et en fanfares de cors du seizième siècle.

Autre veine, plus sérieuse et très exploitée par les compositeurs du temps de la Réforme : les psaumes huguenots, dont les mélodies, nous

le savons, sont empruntées pour la plupart au répertoire des chansons populaires et des chansons profanes du seizième siècle. Pour nous en tenir au beau travail de Goudimel, qui résume tous les autres, nous dirons seulement que l'œuvre qui a surtout illustré le nom de ce compositeur est une simple harmonisation à quatre parties de ces psaumes; les mélodies, sauf de très rares exceptions, sont au ténor : les autres voix accompagnent simplement, sobrement, presque note contre note, sans parties intriguées ni ornements de nature à absorber, au détriment de la partie principale, l'attention de l'auditeur.

Une dernière source est à considérer parmi celles auxquelles ont puisé les musiciens de l'école polyphonique : les œuvres des poètes lyriques, dont les caractères musicaux ont été étudiés dans le chapitre précédent. Ce n'est guère qu'à partir du seizième siècle, et non pas même au commencement, que cet examen pourra nous donner un résultat appréciable. Marot est le premier poète *littéraire* dont les musiciens aient adopté les vers pour servir à leurs combinaisons polyphoniques. Nous avons déjà parlé du succès incontestable dont jouit parmi ceux-ci la chanson *Douce mémoire,* dont Thomas Freigius lui attribue la paternité musicale. Un autre exemple plus probant nous est fourni par la chanson *Jouissance vous donnerai :* celle-ci est authentiquement de Marot, et n'en compte pas moins parmi les plus populaires du seizième siècle. L'occasion s'est plusieurs fois présentée de la citer ici [1]. Rabelais la nomme dans son énumération des danses populaires de son temps : la mélodie en est notée, sous forme de *Basse danse,* dans l'*Orchésographie,* parue longtemps après la mort de Marot, et elle a été mise en parties, à notre connaissance, par Sermisy (*Trente et sept chansons,* Attaingnant, mars 1531, f° 6), Gardane (*Canzoni francese a due voci di Ant. Gardane,* Venise, 1539, p. 23), Willaert (*Le sixiesme livre contenant trente et une chansons,* Anvers, Susato, janvier 1545, f° 2) et Turnhout (*La fleur des chansons en trois parties,* etc., Louvain, Pierre Phalèse, 1574, p. 59); le premier vers, avec la musique, figure aussi dans *La fricassée,* de Fresneau. La même mélodie est partout reconnaissable : du moins on retrouve dans chacune de ces chansons les mêmes têtes de vers, suivies de developpements variant suivant chaque compositeur. Dans la version de Gardane, le chant du premier vers diffère, le reste est conforme; dans le fragment de *La fricassée,* les fins de vers sont semblables à celles des autres versions, les deux premières notes seules sont différentes. En somme, ces six versions proviennent d'un seul et même type primitif. — Dans *Vous perdez temps de me dire mal d'elle,* la même mélodie, très caractéristique des

[1] Voir notamment au commencement du chapitre des *Chansons de danse,* p. 113 et suiv.

airs de cour du seizième siècle (dans le goût de la célèbre pavane : *Belle qui tiens ma vie*), se retrouve à la fois dans une chanson à quatre voix de Claude de Sermisy (*Tiers livre* d'Attaingnant et H. Jullet, 1540, f° 8) et une à deux voix, anonyme (*Liber musicus*, Phalèse, 1571, f° 32); on en relève aussi des fragments, très bizarrement disposés, dans le *rebours* de Mittantier (*Tiers livre* d'Attaingnant et Jullet, 1540, f° 8), et un autre, anonyme, placé à la suite de la chanson anonyme citée. Dans Arcadet (*Paragon des chansons*, 2° liv., 1538, f° 31), le style musical est de même nature, mais la ligne mélodique est différente. — Citons encore *Mon cœur se recommande à vous*, où l'on trouve la même mélodie, au superius, dans les chansons de Roland de Lassus [1], Séverin Cornet et Turnhout (ce dernier en a formé deux chansons différentes), et *Secourez-moi, madame, par amour*, où Claude de Sermisy et Turnhout emploient le même chant, avec des différences seulement dans les ornements et développements. (Gombert, Jannequin et Philippe de Monte ont aussi traité le même sujet, sous diverses formes que nous ne connaissons point.)

Pour celles des autres chansons de Marot qui n'ont, à notre connaissance, été mises en parties qu'une seule fois, il ne nous est guère possible de déterminer avec certitude si leurs mélodies furent préexistantes ou si la composition musicale en est tout entière due au même artiste; cependant, l'examen des caractères de plusieurs de ces chansons nous engagerait souvent à admettre cette dernière hypothèse. Beaucoup de ces morceaux ne valent que par des jeux de rythmes, par des arrangements de parties tellement homogènes qu'il serait difficile d'y reconnaître des éléments étrangers à l'invention du compositeur, surtout d'en extraire des mélodies pouvant exister indépendamment de leur harmonisation. Certon, Roland de Lassus, Jannequin, du Caurroy, etc., qui mirent tour à tour en musique les vers de Marot, semblent la plupart du temps avoir pris à tâche de retrouver par leurs combinaisons harmoniques et rythmiques quelque chose de l'*élégant badinage* que, depuis l'*Art poétique*, on s'accorde à reconnaître aux œuvres du poète; mais ce ne sont pas là des qualités que l'on trouvait couramment dans les traditions populaires du seizième siècle. Ces réflexions se trouvent pleinement confirmées par l'examen de deux versions musicales de l'épigramme de Marot : *Martin menait son pourceau au marché*, dont nous connaissons deux adaptations musicales, l'une de Jannequin, l'autre de Claudin ou Claude de Sermisy : le style y est moins lourd que chez les musiciens des périodes précédentes; il y a quelque chose de plus fin, plus léger, plus spirituel et plus nou-

[1] La même chanson figure dans les *Echos du temps passé*, avec une musique attribuée également à Roland de Lassus, mais toute différente de celle que nous signalons ici; nous ne l'avons trouvée dans aucun recueil du temps.

veau; mais en même temps les matériaux employés, bien qu'analogues par leur nature, sont absolument différents; il n'est pas possible de trouver un type mélodique commun à ces deux chansons; la composition en appartient entièrement aux musiciens. Mêmes remarques pour l'épigramme : *En m'oyant chanter quelquefois,* mise en musique par plusieurs compositeurs (R. de Lassus, Claude Lejeune, Jean Castro), jamais avec les mêmes thèmes. L'épigramme *Frère Thibaut,* mise en musique par Certon et Jannequin, présente les mêmes analogies de caractère, mais les mêmes différences de forme mélodique.

Pour changer de poète sans changer de sujet, nous signalerons aussi l'épigramme de Mellin de Saint-Gelais : *Un mari se voulant coucher,* la même que Rabelais faisait exécuter par tant de gens célèbres; elle existe en effet musicalement, mise à quatre parties par Jannequin (*Tresiesme livre contenant dix-neuf chansons,* Attaingnant et Jullet, 1543, f° 3), et cela avec des effets comiques, des sous-entendus grivois soulignés par l'accent musical, qui montrent avec évidence que l'esprit français ne s'est pas modifié beaucoup depuis trois siècles; mais, de mélodies populaires, point.

En nous engageant plus avant dans le seizième siècle, avec Ronsard, nous trouvons cette tendance nouvelle de renoncer au fonds commun d'autrefois de plus en plus accentuée. En vain le poète a-t-il pris la peine de composer ses vers en chantant; les compositeurs ont dédaigné ses mélodies. Comparez la musique de l'ode des *Amours de Marie : Bonjour mon cœur, bonjour ma douce vie,* écrite par Goudimel dans le *Neuvième livre de chansons* de Leroy et Ballard (1559, f° 12), celle de Roland de Lassus qui se trouve au premier livre de *La fleur des chansons* (1574, p. 36), et celle de Jean Castro que nous avons notée à Munich d'après *La fleur des chansons à trois parties,* de Pierre Phalèse (1574, f° 22) : on ne trouvera, ni dans la ligne mélodique, ni dans l'harmonie de ces trois chansons, aucune ressemblance. Deux auteurs, dont l'un appartient déjà à la fin du siècle, ont mis en musique le dialogue : *Que dis-tu, que fais-tu, plaintive tourterelle?* Entraigues, dans le *Douzième livre* de Leroy et Ballard (1561, f° 12), et Boni, dans le premier livre des *Sonnets de Ronsard* (1596); ce sont deux compositions absolument différentes. Il est regrettable que nous n'ayons pas pu comparer avec la mélodie de la chanson *Douce maîtresse touche,* notée dans les *Voix-de-ville* de Chardavoine, le thème de la chanson en parties écrite sur les mêmes paroles par Millot; mais il eût fallu, pour voir si les deux mélodies étaient conformes, aller chercher la dernière à la Bibliothèque d'Upsal. Notons d'ailleurs que celles des chansons de Ronsard qui furent, ainsi qu'il a été établi plus haut, les plus populaires sous leur forme mélodique, *Mignonne, allons voir si la rose, Voici la saison plaisante, Quand ce beau printemps je voy,* sont précisément celles

auxquelles les compositeurs se sont le moins attaqués; et d'autre part il suffit de parcourir la musique écrite par Certon, Goudimel et Jannequin pour les premiers sonnets de Ronsard, mieux encore les recueils postérieurs de Nicolas de la Grotte et autres musiciens de second ordre, pour être assuré que, si jamais les poésies de Ronsard furent populaires, ce ne fut pas sous cette forme musicale.

IV

De cet examen, qu'il serait superflu de prolonger davantage, ressort la constatation des lois suivantes :

L'usage des mélodies préexistantes, populaires ou mondaines, fut de tout temps admis chez les maîtres de l'école du contrepoint vocal, et largement pratiqué par eux, surtout pendant la durée de la première période. Ces mélodies sont employées sous des formes et dans un esprit très différents suivant les temps, la nature du talent des compositeurs, ou tout simplement leur caprice immédiat.

Quand la mélodie préexistante provient d'une chanson populaire, elle est le plus souvent chantée tout d'un trait par le ténor, sans autres modifications que celles qu'apporte ordinairement dans les mélodies populaires la transmission orale; nous avons même vu des cas où elle est répétée plusieurs fois de suite, en manière de couplets, tandis que les autres parties l'accompagnent de contrepoints tantôt tirés de la partie principale, tantôt indépendants.

Parfois deux mélodies populaires sont, dans la même chanson, combinées entre elles et avec les dessins contrapointés des autres parties : nous en avons vu des exemples au quinzième siècle.

Plus fréquent est le cas où le même chant est, dans le même morceau, chanté par deux voix, le superius et le ténor : ces parties marchent alors en canon, se répondant l'une à l'autre, chacune d'elles occupant tour à tour, soit par des silences, soit par des ornements ajoutés, l'espace nécessaire au développement de l'autre. Ces ornements sont une première altération qu'il faut signaler à la fidélité de la ligne mélodique primitive. Ici, le superius, attaquant presque toujours le premier pour laisser au ténor l'honneur de la dernière entrée, est généralement plus chargé d'ornements et s'écarte davantage du type mélodique primitif; parfois même il abandonne la mélodie avant la fin. Ailleurs, l'imitation porte seulement sur les premières notes du thème, présentées soit par toutes les parties, soit par le

superius seulement, et le plus souvent *par diminution*. Dans tous ces cas, et sauf de rares exceptions, le ténor reste immuablement la partie mélodique.

Mais souvent les compositeurs, adoptant résolument la forme polyphonique par excellence, en arrivent à renoncer à l'usage du chant donné et se bornent à traiter un seul fragment, généralement le premiers vers ou seulement les premières notes de la mélodie populaire qu'ils ont adoptée. Ayant à leur disposition les ressources les plus variées de l'art du contrepoint, ils arrivent parfois à donner à leurs compositions, sinon beaucoup de charme et de qualités vraiment musicales, du moins un réel intérêt de combinaisons. Josquin des Près, notamment, a laissé des types accomplis de ces sortes de morceaux, où il excelle, sachant tirer parti des moindres choses avec beaucoup d'à-propos et même d'esprit. L'anecdote de la chanson composée pour Louis XII est probante à cet égard; le thème se compose de quelques notes, répétées par deux voix; la partie du Roi, *Vox Regis,* est une simple tenue intérieure de dominante, et la basse marque les temps forts en allant alternativement de la tonique à la dominante : la combinaison est piquante et ingénieuse dans son extrême simplicité; d'autres, plus compliquées, ne sont pas moins dignes de remarque.

Les règles ou, plus exactement, les usages sont les mêmes en ce qui regarde l'emploi des chants profanes d'origine non populaire. Cependant quelques observations sembleraient indiquer qu'en changeant de source d'inspiration les compositeurs modifient aussi dans une certaine mesure leur manière. On sent d'abord qu'ils n'empruntent plus eux-mêmes et directement les mélodies aux sources populaires, car celles-ci ne comportent presque plus jamais les altérations dues à la transmission orale : tel chant est, dans des chansons différentes, tellement identique avec lui-même qu'il n'est pas douteux qu'il soit copié dans le livre, imposé au musicien par le maître ou par une tradition scolastique : véritable *chant donné* de contrepoint, il en a toutes les allures, surtout toute la sécheresse. Notons qu'ici la règle qui faisait placer la mélodie populaire au ténor ne se trouve plus aussi bien respectée; souvent le chant donné se trouve au superius : le contrepoint scolastique ne l'admet-il pas dans cette partie? Chose curieuse, on trouve parfois deux mélodies différentes sur les mêmes paroles : comme si, l'une de ces mélodies étant passée de mode, quelque professeur de contrepoint en avait composé une nouvelle pour renouveler le répertoire des chants donnés; on la retrouvait identiquement chez plusieurs compositeurs. Les chansons *Fors seulement, De tous biens plaine* et *J'ai pris amours* nous ont fourni à cet égard des exemples caractéristiques; d'autres nous ont montré des altérations analogues

de chants donnés, lesquelles ne proviennent incontestablement pas de la tradition orale.

Enfin, on trouve souvent une musique différente sur les mêmes paroles. Assez rares au quinzième siècle, où on les constate pourtant quelquefois, particulièrement pour des chansons satiriques et semi-populaires qui n'avaient probablement pas d'air attitré, ces cas se multiplient d'autant plus que l'on avance davantage dans le seizième siècle. A ce moment on a compris que le compositeur n'est plus un simple metteur en œuvre de matériaux préexistants, mais que la langue, l'outil musical, sont assez bien formés, qu'il en est suffisamment maître pour qu'il crée à son tour. Parfois encore il se conforme aux anciennes traditions, mais celles-ci ne règnent plus sans partage. S'il met en musique des poésies de la Pléiade, il inventera de toutes pièces ses chants et ses harmonies; pour les chansons de Marot, plus anciennes, les musiciens ont encore emprunté quelques mélodies à une tradition plus ou moins populaire, mais déjà ils en ont créé d'autres. Si nous avions poursuivi plus avant nos comparaisons entre les chansons composées sur les mêmes paroles par des musiciens du milieu et de la fin du seizième siècle, nous aurions trouvé des résultats très différents de ceux du quinzième siècle. Confrontons rapidement les chansons suivantes, traitées chacune par deux compositeurs au moins: *Ce faux amour d'arc et de flèches s'arme,* de Jannequin et Roland de Lassus; *Comment, mes yeux, avez-vous entrepris,* de Mornable et Arcadet; *Fuyons tous d'amour le jeu,* de Certon et Roland de Lassus; *Le rossignol plaisant et gracieux,* de Roland de Lassus, Mittantier et Jean Castro; *Le temps peut bien un beau teint effacer,* de Certon et Roland de Lassus; même la chanson *Amour en moi renouvelle,* qu'un seul compositeur, Arcadet, a mise deux fois en musique ; nous ne trouverons jamais deux fois les mêmes thèmes.

Donc, les compositeurs avaient peu à peu abandonné la tradition du chant donné, au moins pour les pièces mondaines et les poésies d'allure littéraire : ils ne l'avaient conservée que dans l'emploi des chansons populaires. Encore finirent-ils par y renoncer complètement. Parmi les chansons en parties que nous avons analysées, il en est une, des plus populaires par son sujet (la ronde : *En passant par la Lorraine*), que nous savons avoir été traitée notamment par Roland de Lassus et Jean Castro : les thèmes employés par ces deux compositeurs procèdent du même type, et nous avons pu y relever (non sans peine) des mouvements mélodiques appartenant au chant primitif; le reste avait été refait : c'était un chant donné de la « nouvelle école ». Mais il est beaucoup d'autres poésies populaires que les compositeurs de la fin du seizième siècle mirent en musique sans se soucier le moins du monde des mélodies qui leur étaient propres. Citons sommaire-

ment : *A la fontaine du pré Margot s'est baignée,* de Willaert; *Perrot, viendras-tu aux nopces,* du même; *Quand j'étais chez mon père, Petite camusette, On m'envoyait aux champs,* etc., de Du Caurroy; *J'aimerais mieux dormir seulette, Que d'avoir un fascheux mari,* de Certon; de nombreuses chansons de la *Maumariée* ou du *Petit Mari,* etc., etc. Dans ces morceaux, les emprunts au domaine populaire portent exclusivement sur la poésie; plus de chant donné; le style musical est exclusivement intrigué, ou bien le chant ressort seulement de l'harmonie. Si par hasard la mélodie populaire jouait le moindre rôle dans ces compositions, ce serait par fractions infinitésimales.

Ces nouveaux procédés de composition ont pour résultat de déposséder peu à peu la partie de ténor de son antique prédominance, d'ailleurs peu justifiée : dès qu'il cesse d'avoir sans partage la propriété du chant, on voit l'intérêt mélodique passer peu à peu à la partie qui, dominant les autres par son acuité et son timbre même, est tout naturellement destinée à devenir partie chantante, le *soprano.* Au temps de Roland de Lassus, les compositions profanes sont formées le plus souvent d'accords vocaux, note contre note, de façon que, même en l'absence d'une mélodie bien caractérisée, la partie supérieure domine cependant sans conteste et donne l'impression d'un chant. L'un des exemples les plus caractéristiques qu'on puisse en donner est celui de la pavane de l'*Orchésographie : Belle qui tiens ma vie;* on peut citer encore le madrigal très connu de Waelrant : *Adieu mon frère,* et nombre de chansons et madrigaux d'Arcadet, Certon, Roland de Lassus et toute leur école. Beaucoup de chansons composées sur les vers de Ronsard ou des poètes de la Pléiade sont écrites dans ce style. Dans d'autres, une mélodie bien dessinée, et de la composition même du musicien, est chantée par le superius soutenu par les autres voix en harmonies d'un caractère purement accompagnant : signalons, sans chercher ailleurs que dans la première édition des *Amours de Ronsard* (accompagnée de musique, comme nous le savons), les compositions vocales de Goudimel : *Errant par les champs de la grâce,* et de Jannequin : *Nature ornant* et *Petite Nymphe folastre,* où les parties de ténor, contra-ténor et bassus pourraient être remplacées par des violons ou par un luth, sans que rien soit changé au caractère général. Dans les livrets musicaux de la fin du seizième siècle, le nom de *superius* est souvent changé en celui de *cantus.*

Dès lors, l'école du contrepoint vocal a vécu. Par suite de la prépondérance du chant dans les œuvres polyphoniques, la musique, revenant à son point de départ, tend à redevenir monodique. Jusqu'ici, dans les compositions écrites, le chant était soutenu par les voix : bientôt la mélodie sera détachée de l'ensemble vocal auquel elle était déjà si faiblement retenue, et l'accompagnement sera confié aux

instruments. Ainsi naitront, au dix-septième siècle, les Airs de cour, accompagnés au luth, au théorbe ou au clavecin, forme de la mélodie vocale qui procède à la fois, et de la décadence de l'école du contrepoint vocal, et des progrès de la musique monodique, produit direct du chant populaire, qui ont été étudiés dans le chapitre précédent.

Bientôt se réalisera, grâce à cet agent nouveau, une création importante, celle de la musique dramatique. La mélodie vocale accompagnée par les instruments y jouera un rôle essentiel. Nous ne nous arrêterons pas à étudier l'emploi de cette mélodie, de troisième formation, dans l'histoire de l'opéra français; mais, remontant aux sources déjà bien éloignées, nous rechercherons, dans un dernier chapitre, la part directe prise par la mélodie populaire à la création et au développement de ce nouveau genre, si brillant et si fécond en belles œuvres.

CHAPITRE IV

LA MÉLODIE POPULAIRE AU THÉATRE.

I

« L'art musical doit ses formes à la *danse* et à la *chanson*.

« Quand le poète, purement littéraire, voulut employer la musique à relever l'expression dans le drame, la musique se présenta à lui sous ces formes bornées de la danse et de la chanson; ainsi limitée, il était impossible à la musique de déployer la puissance d'expression dont elle était pourtant capable en réalité.

« La base musicale de l'opéra ne fut donc autre que l'*air* : l'air, à son tour, fut tout simplement la chanson populaire, interprétée par le chanteur de profession devant le public distingué, après suppression préalable du texte, remplacé par le produit du versificateur de profession préposé à cet office. La transformation de la mélodie populaire en air d'opéra fut, en premier lieu, l'œuvre du chanteur de profession, bien plus foncièrement intéressé à la mise en évidence de son habileté de métier qu'à la juste interprétation de cette mélodie.

« Le compositeur n'était là que pour fournir matière à la virtuosité du chanteur, de même que le versificateur, de son côté, n'était là que pour rendre au compositeur le même service.

« A la cantate dramatique, les goûts luxueux des gens de qualité, leur besoin de plaisirs variés ajoutèrent le *ballet*. La danse et les airs de danse furent empruntés aux sources populaires et calqués avec autant d'arbitraire et de sans-gêne que l'air d'opéra avait été emprunté à la chanson populaire et calqué sur elle; cette danse vint se juxtaposer au chant avec la crudité de tout ce qui n'est pas naturel, sans pouvoir s'harmoniser avec lui : ainsi, de cette accumulation d'éléments essentiellement disparates naquit pour le poète, bien entendu, la tâche de relier en un ensemble quelconque les manifestations des talents qu'il avait à faire valoir. Avec le secours du poète, un lien, qui parut de plus en plus indispensable, rattacha donc ces éléments hétérogènes par nature et qui ne demandaient nullement à s'associer, si

bien que, par l'effet de nécessités purement extérieures, le but du drame simplement *reconnu* en théorie ne fut nullement *adopté* en pratique. Chant et danse restèrent juxtaposés en un glacial isolement, uniquement destinés à mettre en relief l'habileté du chanteur ou du danseur; ce fut seulement dans le dialogue, nommé *récitatif* en musique, et destiné à relier de force ces deux éléments, que le poète put exercer son activité, partout ailleurs subalterne, et que le drame put donner quelque signe d'existence.

« Mais le *récitatif* n'était nullement une découverte nouvelle, éclose sous l'impulsion de cette nécessité vraiment pressante : rétablir le drame dans l'opéra. Longtemps avant qu'on eût introduit dans l'opéra ce système de déclamation chantée, l'Église chrétienne s'en était servie dans l'Office divin, pour la récitation des passages empruntés à la Bible. Dans ces récitations, la cadence, afin de se conformer aux prescriptions du rituel, s'immobilisa bientôt, devint banale; elle n'eut plus qu'une signification superficielle; ce ne fut plus qu'une mélopée indifférente, au lieu d'une déclamation expressive; c'est sous cette forme qu'elle passa d'abord dans l'opéra, où l'arbitraire seul présida à ses transformations nouvelles. — L'*air*, la *musique de danse*, le *récitatif*, voilà donc tout l'appareil du drame musical, tel qu'il fut établi et tel qu'il s'est maintenu (sans modification essentielle) jusqu'au plus récent opéra de nos jours. »

Qui dit cela? Richard Wagner : c'est l'auteur de *Parsifal* qui, dans son plus important écrit théorique[1], cherchant à déterminer la *genèse* du drame musical, en trouve la première origine dans la chanson populaire. Il ajoute encore :

« La chanson populaire est née d'une action commune, immédiate et simultanée de la poésie et de la musique, étroitement unies comme deux plantes qui se seraient entrelacées en poussant; la chanson populaire est issue de cet art, auquel nous voudrions réserver un autre nom, si nous le comparons à l'art réfléchi, civilisé : ce nom serait celui de « manifestation inconsciente de l'esprit du peuple par la faculté « artistique ». Ici, poésie et musique ne font qu'un. Le peuple ne s'avise jamais de chanter ses chansons sans texte; sans le vers, il n'y aurait pas de mélodie pour le peuple.

« Quant à l'air d'opéra, il reste ce qu'il était et ce qu'il ne pouvait pas ne pas être : un simple support à musique, un pur prétexte à mélodie. Toute l'âme qui animait l'air s'envola dans la mélodie; et celle-ci fut chantée, puis raclée et sifflée, sans qu'on se doutât qu'elle

[1] *Opéra et drame*, t. III des *Gesammelte Schriften*, de R. WAGNER, p. 289 et suiv. M. Camille Benoît a bien voulu traduire spécialement à notre intention cet important fragment.

dût reposer sur un texte versifié, ou même sur un sens simplement verbal[1]. »

Les considérations exprimées dans les écrits de Wagner sont d'ordinaire plus esthétiques qu'historiques. Quand il traite des transformations de l'opéra, il ne remonte généralement pas plus haut que Rossini : s'il va jusqu'à Mozart et à Gluck, c'est une rareté, presque une exception; pour leurs prédécesseurs, Lully, Rameau et les Italiens, il semble ne les connaître aucunement, et il témoigne par son silence qu'il ignore profondément les véritables circonstances de la naissance de l'opéra. Mais il faut croire que le sens esthétique était chez lui d'une rare pénétration, car il lui a fait deviner ce qui se trouve être précisément la vérité historique.

Oui, la mélodie populaire est, concurremment avec le chant religieux, le premier élément musical qui ait été introduit en France; mais, pour l'y trouver, il faut remonter beaucoup plus haut que Rossini, Mozart et Gluck, qui, eux, ont trouvé à leur venue un art tout formé, ayant déjà subi plusieurs transformations et très éloigné de ses tendances originelles : il faut aller jusqu'au moyen âge, et l'on verra ces deux arts, formes premières et primitives de la musique française, jouer de concert, dans la création du théâtre lyrique, un rôle exactement semblable à celui que nous leur avons vu déjà en étudiant la création de l'harmonie.

Les origines premières du théâtre français sont plus religieuses que populaires; on connaît des drames liturgiques que nous ont transmis des manuscrits du onzième siècle, tandis que les plus anciens mystères en langue vulgaire ne remontent pas au delà du treizième siècle. En outre, dans les mystères, moralités, soties, farces, le rôle de la musique est très effacé, souvent nul : au contraire, les drames liturgiques, simples mises en action des récits sacrés, faits en vue d'être exécutés dans les églises, étaient, comme tous les textes religieux, entièrement chantés. L'importance de la musique sacrée dans le théâtre du moyen âge prime donc celle de la chanson populaire; cependant il faut remarquer que ce sont les formes les plus populaires du chant religieux qui dominent dans les drames liturgiques, surtout dans les plus anciens. Nous n'avons pas à revenir ici sur une question traitée dans un précédent chapitre : nous rappellerons seulement que, si les psalmodies et le plain-chant proprement dit, répons, antiennes, chants communs, etc., semblent appartenir à une tradition exclusivement religieuse, d'autres chants liturgiques, de formes périodiques et versifiés, hymnes, proses, séquences, procèdent de la chanson populaire, à l'imitation de laquelle ils ont été créés. Ce sont naturellement ces

[1] *Opéra et drame*, t. III des *Gesammelte Schriften*, de R. WAGNER, p. 308.

formes qui, tirant leur première origine de la nécessité d'intéresser le peuple aux cérémonies, furent adoptées tout d'abord pour des œuvres faites pour récréer l'auditoire populaire. Aussi l'abbé Lebeuf, qui, l'un des premiers au dix-huitième siècle, étudia les drames liturgiques du moyen âge, en indique-t-il les origines réelles lorsqu'il dit : « Les écrivains du onzième siècle et des deux suivants, profitant de l'invention des séquences et proses de l'Église, firent plusieurs pièces profanes rimées[1]. » Ces pièces sont généralement en latin; cependant la plus ancienne, *Les Vierges sages et les Vierges folles*, est faite d'un mélange de latin, de roman et de provençal. Les chants sont, en somme, de même nature que ceux des épîtres farcies, des séquences de la Fête des fous, de la Fête de l'âne, etc., dont il a été question précédemment.

Le drame liturgique : *Les Vierges sages et les Vierges folles*, conservé par un manuscrit du onzième siècle, et que de Coussemaker croit, sans trop de raisons, antérieur à cette époque[2], est d'une étude infiniment curieuse. La tendance populaire y est doublement marquée, d'une part, par le mélange de la langue vulgaire et profane avec le latin, d'autre part, par l'emploi exclusif des formes périodiques, c'est-à-dire du couplet, forme lyrique populaire par excellence. L'œuvre s'ouvre par un chœur qui se développe par périodes semblables, de deux en deux vers, — de grands vers formés en réalité chacun de deux vers, l'un de huit pieds, l'autre de sept, le second seul rimant, suivant un procédé familier à la chanson populaire. — Le chant est franc, avec des cadences très nettes, des dessins chantants, bien en dehors : malgré l'impossibilité de retrouver avec certitude le rythme primitif[3], on distingue par endroits, sous cette ligne mélodique sans précision, le naturel et la bonhomie de la chanson profane du moyen âge. Cette introduction en cinq couplets étant terminée, l'action s'engage par trois strophes des Vierges sages, en français, sur une mélodie qui paraît moins franche, et qui, par moments, affecte même une forme psalmodique : cependant, le retour sur le dernier vers du

[1] *Dissertation sur l'histoire ecclésiastique et civile de Paris*, etc., MDCCXLI, t. II, p. 65.

[2] *Drames liturgiques du moyen âge*, p. 312. La transcription, p. 1 du même ouvrage.

[3] La musique des *Vierges sages et les Vierges folles* est notée en neumes; de Coussemaker l'a transcrite en plain-chant; Fétis a donné d'un des couplets une traduction toute différente, tellement différente qu'en se trouvant en présence de ces deux notations d'une même œuvre, la première pensée est que tout est vanité, et qu'il faut renoncer aux travaux de ce genre lorsqu'on voit deux savants, sérieusement préparés à ces études, arriver à des résultats si dissemblables. Après examen, on peut être un peu plus rassuré. La notation neumatique est, on le sait, des plus rudimentaires; en particulier, elle ne donne aucune indication relativement au rythme : on ne peut donc, en toute conscience, que transcrire les neumes en notes égales, la reconstitution du rythme ne pouvant être qu'hypothétique : c'est ce qu'a fait de Coussemaker, et l'on ne saurait l'en blâmer. Là-dessus survient Fétis, muni des trois principes suivants : 1° sa haine pour de Coussemaker; 2° la conviction que « la liturgie et le chant orné de l'Église

dessin mélodique des deux premiers après un développement intermédiaire appartient bien au style de la chanson populaire. Puis commence un long dialogue, en onze couplets, entre les Vierges sages et les Vierges folles, et, plus tard, avec les Marchands : les femmes chantent en latin, mais terminent chaque couplet par un refrain provençal :

Dolentas! chaitivas! trop i avem dormit.

— *Trop à avet dormit!* répliquent aux Vierges folles les sages. La musique de ce refrain est la même dans tous les couplets : la ligne mélodique y a tant de naturel qu'il serait facile, ce semble, d'en reconstituer le rythme rien qu'en se basant sur celui des paroles. Quant aux couplets, la mélodie des Vierges sages diffère de celles des Vierges folles; les Marchands, pour leurs deux couplets (en langue vulgaire), empruntent la musique des Vierges folles en supprimant le refrain. L'action dramatique s'achève par une imprécation du Christ dont la musique n'est pas notée.

Les formes périodiques et populaires du couplet se retrouvent dans la plupart des drames liturgiques postérieurs, mais rarement avec autant de persistance. La forme de la séquence y est employée généralement au moins une fois. *Daniel* (fin du douzième siècle)[1] s'ouvre par un chœur composé de neuf couplets de cinq petits vers, dont la mélodie, très bien rythmée avec ses notes égales (sauf la finale de chaque vers, qui doit compter pour deux), a cette allure que nous connaissons, commune à la fois aux proses liturgiques et aux chansons populaires, et non encore aux plus sévères. *Le Juif volé* (douzième siècle)[2] commence par un solo composé d'un grand nombre de petits couplets où l'on reconnait trois chants différents s'agençant entre eux non sans liberté, mais sans jamais perdre leur allure périodique. Dans *La Résurrection* (douzième siècle)[3], les trois Marie alternent en chantant des couplets de quatre vers, avec refrain, en *fa* majeur, d'un ton très clair et d'une forme aussi mélodique que le pre-

grecque » ont laissé de très profonds souvenirs dans les provinces où il croit que le drame a été composé (ce qui n'est pas démontré); 3° la foi en l'influence de la musique des Arabes dans ces mêmes provinces, où ils ont passé une vingtaine d'années trois siècles auparavant (*Histoire de la musique*, t. IV, p. 488). Et, partant de là, il bâtit, en se servant des neumes, une mélodie bizarre et surchargée d'ornements, qui aurait apparemment beaucoup de cachet si nous l'entendions sur le *rebab* ou le *djaouak* dans quelque cabaret de l'Algérie, mais qui n'a absolument aucun rapport avec les mélodies françaises du moyen âge, religieuses ou profanes. La transcription de de Coussemaker nous donne ces mélodies incomplètement : Fétis les montre absolument défigurées. Le premier travail était plus consciencieux et plus méritoire.

[1] De Coussemaker, *Drames liturgiques*, p. 49.

[2] *Ibid.*, p. 109.

[3] *Ibid.*, p. 21.

mier air du *Jeu de Robin et de Marion*. Les *Miracles de saint Nicolas,* intitulés *Les filles dotées* et *Les trois clers*[1], amplifications de sujets essentiellement populaires, affectent moins la forme dramatique que celle de la chanson. Le premier, après une courte introduction où déjà l'on distingue par trois fois la même mélodie, se compose d'une longue série de couplets dialogués chantés sur un seul chant; le second est composé de toutes strophes égales chantées sur la même mélodie, à l'exception de la dernière, qui est différente, « ce qui donne à la pièce une apparence plutôt légendaire que dramatique », dit de Coussemaker[2]. Les mélodies, réserves faites comme toujours relativement aux rythmes, sont franches et très tonales : la seconde, notée en premier ton (gamme diatonique de *ré*), est, par le fait de l'importance de l'*ut* et du *sol,* très nettement en *ut* majeur avec conclusion sur le deuxième degré, mode fréquemment usité, nous le savons, dans la chanson populaire. Même observation pour la division en couplets de quatre vers décasyllabiques employée dans cette légende dramatique. Le caractère de périodicité est conservé même dans de simples dialogues scéniques[3]; il est rare qu'une phrase mélodique un peu dessinée ne reparaisse pas au moins une seconde fois : procédé plutôt liturgique que populaire, étant celui de la *prose notkérienne,* dont nous avons ailleurs expliqué l'origine, mais qui ne se développa que sous l'influence de l'esprit populaire et à l'imitation des formes de la chanson profane.

Le sentiment populaire de ces œuvres a été souvent constaté. « Le génie de la musique fécondait alors les œuvres populaires, puisqu'il inspirait à de jeunes étudiants de si belles mélodies », dit Danjou à propos du drame de *Daniel,* composé en effet par « la jeunesse de Beauvais », ainsi qu'en témoigne le quatrain qui sert de prologue. Gustave Chouquet, qui le cite, trouve dans le chœur des courtisans, mi-partie latin et français, « un écho de chanson populaire[4] ». Ailleurs, les refrains des *Vierges sages* le font songer « aux chansons profanes que l'on entendait déjà dans l'église[5] ». Et Fétis, en appliquant à ces chants le système de notation qu'il préconise pour la musique profane des pays de langue d'oc, comme l'abbé Raillard en les traduisant en chant mesuré, témoignent de leur conviction que la musique des drames liturgiques du moyen âge était bien plutôt conçue dans l'esprit de la mélodie populaire que dans celui du plain-chant proprement dit.

[1] DE COUSSEMAKER, *Drames liturgiques,* p. 83 et 100.
[2] *Ibid.*, p. 329.
[3] Par exemple, dans *La Résurrection* (p. 24 et suiv.), les stances très courtes des trois Marie ; dans *Le Juif volé* (p. 110 et suiv.), la curieuse et naïve scène des voleurs.
[4] G. CHOUQUET, *Histoire de la musique dramatique en France,* p. 23.
[5] *Ibid.*, p. 11.

Ce dernier, le chant plan, non mesuré et non coupé périodiquement, occupe d'ailleurs une large place dans la partie scénique ou récitative des drames liturgiques : on y relève même par moments une tendance très marquée à l'expression des sentiments humains. Le long monologue de la Magdaléenne dans *La Résurrection*[1] est d'un style très noble, très soutenu. Dans le même drame, les soldats romains, redoutant d'être punis pour avoir laissé sortir Jésus du tombeau, malgré la consigne, exhalent leurs craintes *canendo tristi modo*, et leur chant : *Heu! miseri, quid facimus*[2]*?* dénote un effort d'expression très curieux à constater au douzième siècle. On peut citer encore, dans le même ordre d'idées, les plaintes de Daniel condamné à périr dans la fosse aux lions[3], le monologue de la mère des enfants morts dans le *Massacre des innocents* (une lente vocalise, deux fois répétée, sur les mots : *O dolor!* d'un accent qui touche au pathétique)[4], et les douleurs semi-comiques du *Juif volé,* clamant sur une gamme descendante les interjections les plus désespérées : *Vah!... perii! Heu!... Sum miser!...* etc.[5]. Nous n'insistons pas, et n'aurions même pas abordé le sujet si ces constatations ne venaient affirmer l'exactitude de la citation faite au début de ce chapitre : oui, les formes de la mélodie populaire et du plain-chant, correspondant aux airs et aux récitatifs de l'opéra moderne, sont en effet les premières qu'aient connues les œuvres qui représentent les plus anciennes manifestations de la musique théâtrale ; l'étude ci-dessus le démontre surabondamment.

On peut remarquer, même, que la tendance populaire est d'autant plus accentuée que les drames sont plus anciens. De Coussemaker a fait une constatation curieuse : sur les vingt-deux pièces que contient son recueil de drames liturgiques, il en compte seulement quatorze dont la musique a été composée spécialement pour le drame : dans les huit autres, texte et musique, empruntés à la liturgie, sont simplement arrangés pour les besoins de la scène; dans ces derniers, le caractère populaire disparait complètement, et la représentation théâtrale se confond presque avec les cérémonies. Or, les premiers sont les plus anciens; le seconds marquent la décadence du genre qui, au quatorzième siècle, semble avoir complètement disparu. La vérité est qu'il a seulement changé de forme et de milieu.

Les Mystères sont, en effet, la suite naturelle des drames liturgiques. Mais, en quittant le sanctuaire pour aller prendre place devant le porche ou sur la place publique, ces œuvres ont subi, à un double

[1] De Coussemaker, *loc. cit.*, p. 28.
[2] *Ibid.*, p. 27.
[3] *Ibid.*, p. 65.
[4] *Ibid.*, p. 170.
[5] *Ibid.*, p. 112.

point de vue, une transformation radicale : du latin elles ont passé au français; de lyriques, elles sont devenues purement littéraires. De la musique, elles n'ont emporté pour leur nouveau rôle que le *Te Deum*, qui servait de conclusion ordinaire aux drames; on l'entonne encore à la fin des Mystères. « Chantons tuit par ceste novele; — disons : *Te Deum laudamus* », s'écrie à la fin du *Miracle de Théophile* l'évêque apprenant la rédemption de l'âme de Théophile, ce Faust du treizième siècle[1]. « Et par devocion chantons — pour ces vertuz : — *Te Deum laudamus* », conclut Amille à la fin du *Miracle de Nostre-Dame d'Amis et d'Amille*, l'un des plus admirables monuments littéraires du moyen âge[2]. On trouvera de semblables conclusions à la fin du *Jeu de saint Nicolas*, de Jean Bodel[3], du miracle du *Baptême de Clovis*[4], des mystères du *Martire saint Estiene*[5], de la *Convercion saint Paul*[6], de la *Vie de saint Fiacre*[7], etc. Le *Miracle de saint Ignace* se termine différemment, mais dans le même esprit, par « ce chant de joie... *Hic sanctus cujus hodie*, etc. », suivi lui-même de deux *serventoys* en l'honneur de Notre-Dame[8]. Dans le Miracle de *La fille du roy de Hongrie*, le Pape, qui préside lui-même au dénouement, ordonne à ses clercs de chanter « une louenge belle — de la mère Jhesu le roy », sans autrement préciser[9]; de même pour le Miracle d'*Ostes roy d'Espaingne*, dont le manuscrit se termine par ces simples mots : « Avant! chantons[10]. » Dans le Miracle du *Roy Thierry*, la conclusion est moins religieuse, mais non moins musicale : « Jey jouent les menesterez, et s'en va le jeu[11]. »

On ne saurait dire si certains vers de forme lyrique qu'on trouve intercalés dans quelques-unes de ces pièces étaient ou non chantés : par exemple, la prière du pécheur Théophile devant l'autel de Notre-Dame, écrite en strophes de douze vers de cinq pieds[12], rappelant ainsi la forme de certains lais religieux de la même époque; ou bien, au début du *Jeu de saint Nicolas*, le récit du prêcheur, servant de prologue, en vers octosyllabiques, dans la forme de certaines chansons narratives[13]. Il se pourrait même que tous les vers, au lieu d'être simplement déclamés, aient été chantés sur une formule psalmodique ana-

[1] MONMERQUÉ et FR. MICHEL, *Théâtre français au moyen âge*, p. 156.
[2] *Ibid.*, p. 264.
[3] *Ibid.*, p. 207.
[4] *Ibid.*, p. 668.
[5] Édouard FOURNIER, *Le théâtre français avant la Renaissance*, p. 6.
[6] *Ibid.*, p. 11.
[7] *Ibid.*, p. 35.
[8] MONMERQUÉ et MICHEL, *loc. cit.*, p. 293.
[9] *Ibid.*, p. 542.
[10] *Ibid.*, p. 480.
[11] *Ibid.*, p. 608.
[12] *Ibid.*, p. 150.
[13] *Ibid.*, p. 162.

logue à celle des drames populaires bretons dont M. Bourgault-Ducoudray a donné la notation[1], ou du Mystère provençal que Castil-Blaze a encore vu représenter au commencement de ce siècle[2]; aucun document traitant ce point n'est venu à notre connaissance.

Mais les Anges, personnages célestes, avaient besoin d'un langage plus pur, plus idéal que l'humaine parole : aussi s'expriment-ils souvent en musique; même le plain-chant ou les chansons populaires ne représentent pas un langage digne d'eux : ils chantent, en parties, des *rondels,* morceaux harmoniques généralement à trois voix, très cultivés au treizième siècle. On en trouve dans *Amis et Amille,* dans le *Miracle de saint Ignace,* le *Miracle de saint Valentin* (au nombre de deux), le *Miracle de Notre-Dame, comment elle garda une femme d'estre arse* (trois), le *Miracle de l'Empereris de Romme* (deux), etc.[3]. Même dans un de ces miracles (celui de *La femme qui fut gardée d'estre arse*), une messe est dite en scène, avec Jésus-Christ en personne pour officiant, et l'on entend les anges entonner à pleine voix l'*Introït :* « Michiel, or sus! » dit l'ange Gabriel à son compagnon; et « cy chantent tous ensemble »; ainsi le veut l'indication scénique[4].

Tout cela n'est pas encore la chanson populaire, mais nous allons y arriver. Et si nous avons insisté sur ce rôle des mélodies liturgiques dans le théâtre séculier, c'est que ces mélodies appartiennent, aussi bien que celles des chansons populaires, au chant primitif d'où sortit toute manifestation musicale postérieure. Déjà, dans les provinces méridionales, on voit les acteurs chanter indifféremment dans les représentations théâtrales des mélodies sacrées et profanes. Le Mystère provençal de sainte Agnès renferme treize chansons chantées sur des airs connus : deux sont empruntés au chant liturgique, deux à des chansons religieuses en langue vulgaire, les neuf autres au répertoire populaire et à celui, non moins profane, des troubadours[5]. Cet exemple, comme les précédents, démontre qu'au moyen âge la musique, sauf exception, n'était pas composée pour les drames, mais était prise au fonds commun, sacré, profane ou populaire.

Le Jeu de Robin et de Marion vient puissamment corroborer ces conclusions. Le caractère et l'origine populaire des chansons qui en forment la partie musicale ont été compendieusement démontrés : le fait que les emprunts de ce genre étaient d'un usage général achève la démonstration d'une manière définitive. Près de trois siècles plus

[1] *Mélodies populaires de la basse Bretagne*, p. x de la préface.
[2] Castil-Blaze, *Théâtres lyriques de Paris*, p. 25.
[3] Monmerqué et Michel, *loc. cit.*, p. 261, 285, 319 (deux fois), 353, 360, 363, 395, 396, etc.
[4] *Ibid.*, p. 361.
[5] H. Lavoix fils, *La musique au siècle de saint Louis*, p. 266.

tard, on trouve une autre œuvre théâtrale conçue exactement dans le même esprit : la *Farce de Calbain,* qui paraît dater du règne de Louis XII [1]. Le sujet en est simple : un mari s'est promis de ne jamais donner d'argent à sa femme; quand elle en demande, il répond par une chanson. Cependant la femme vole la bourse au mari pendant son sommeil : grand désespoir de celui-ci; il interroge anxieusement sa femme, mais c'est au tour de celle-ci de répondre dans la même langue : elle chante. Par cette farce, nous avons trente et une chansons populaires du quinzième siècle ; la musique n'en est pas notée, mais le malheur est moins grand que s'il se fût agi de *Robin et de Marion,* car nous pouvons, grâce aux recueils des quinzième et seizième siècles, retrouver la musique de quelques-unes; presque toutes ont un caractère populaire bien marqué : *En revenant du moulin, — Jolys moys de may, quant reviendras-tu, — Bergerotte savoysienne, — Ung ruban vert, tout vert, tout vert, — En cueillant la violette, — A-vous point veu la péronelle,* etc. Plusieurs ont été citées au cours de ce travail.

La chanson tient dans la *Farce de Calbain* une place qui ne lui est pas laissée d'ordinaire dans les comédies des quinzième et seizième siècles; cependant il n'est pas rare d'y trouver intercalés des refrains populaires ou des fragments de chansons déjà connues de nous ou même conservées par la tradition. Ainsi, la *Farce des deux savetiers* (commencement du seizième siècle) s'ouvre par la chanson de *Jean de Nivelle* [2]; le dialogue du *Viel et du jeune amoureux* (seizième siècle) renferme plusieurs chansons dont deux se trouvent dans le recueil de *Chansons du quinzième siècle,* de MM. G. Paris et Gevaert : *Vray Dieu! qu'amoureux ont de peine,* et *Jamais amoureux bien n'aura* [3]. Ailleurs, c'est *Faulte d'argent,* la chanson de Panurge [4], ou bien *Doulce mémoire* [5], dont on a attribué la mélodie à Marot, ou encore de simples refrains au caractère populaire très bien déterminé, comme : *L'oysillon du bois s'envole, l'oysillon du bois s'en va* [6], — *Au joly bouquet croist la violette* [7], — *Au vau, lure, lurette* [8], etc. Les voix de ville et airs de cour ne manquent pas davantage. Parfois le livret indique qu'un personnage chante, sans spécifier quoi, ce qui permet de supposer que toute latitude était laissée à l'acteur pour choisir dans le répertoire populaire une chanson à sa convenance [9].

[1] E. FOURNIER, *Le théâtre français avant la Renaissance,* p. 277.
[2] *Ibid.,* p. 210.
[3] *Ibid.,* p. 383, 384.
[4] *Ibid.,* p. 301.
[5] VIOLLET-LE-DUC, *Ancien Théâtre français,* t. I, p. 271.
[6] Éd. FOURNIER, *loc. cit.,* p. 46.
[7] VIOLLET-LE-DUC, *loc. cit.,* t. III, p. 43.
[8] *Ibid.,* t. II, p. 374.
[9] *Ibid.,* t. I, p. 139; t. II, p. 351, 935; FOURNIER, p. 48, 319.

Les instruments qui accompagnaient les représentations et jouaient même parfois un rôle dans les pièces (comme les violons de la noce dans la *Farce du porteur d'eau*[1]) *sonnaient* des chansons, comme on disait au seizième siècle. La plupart des indications scéniques, il est vrai, ne nous apprennent rien là-dessus : « Les instruments jouent », disent simplement les livrets[2]; cependant une pièce va nous éclairer à cet égard. Dans la *Condamnacion de Bancquet,* moralité du commencement du seizième siècle, un personnage, s'adressant aux gens qui ont « l'usaige de harper ou instrumenter », leur enjoint de « fleuter une chançon »; et il leur énumère toute une enfilade de chansons, parmi lesquelles nous reconnaissons : *J'ai mis mon cueur, Allez, regrets, L'ardent désir, J'ai prins amour, De tous bien plaine est ma maîtresse,* etc. Le livre ajoute : « Icy dessus sont nommez les commencements de plusieurs chansons, tant de musique que de vaul de ville, et est à supposer que les joueurs de bas instrumens en sçauront quelque une qu'ils joueront prestement[3]. »

Cette énumération, jointe aux précédentes, nous indique la nature des chansons le plus généralement admises dans les œuvres théâtrales de cette époque : ce sont les mêmes chansons, mondaines plutôt que populaires, mais universellement répandues, qui formaient la part la plus considérable des *chants donnés* employés par les maîtres de l'école du contrepoint vocal, et qui, jouées par les instruments, devenaient chansons de danse, ainsi qu'en témoignent, outre la citation ci-dessus, l'énumération de Rabelais, où l'on reconnait les mêmes noms, et, plus tard, l'*Orchésographie.* Ainsi se trouve déjà réalisée l'observation de Wagner montrant la mélodie populaire, dès qu'elle a pénétré sur le théâtre, dépouillant le caractère expressif et précis que lui donne la poésie pour être « chantée, puis raclée et sifflée, sans qu'on se doutât qu'elle dût reposer sur un texte versifié, ou même sur un sens simplement verbal ».

On trouve encore dans les farces l'indication de chansons rentrant dans une autre série : celle des cris de Paris, ou tout simplement ces cris eux-mêmes. Le Français, qui n'est pas, d'ordinaire, ennemi de quelque éclat, aime à se présenter bruyamment, à annoncer sa présence du plus loin qu'il est possible : au théâtre, le premier effet de l'acteur est dans son entrée, toujours préparée avec le plus grand soin. On le savait déjà au seizième siècle, car, dans beaucoup de pièces de ce temps, l'acteur entre en chantant la chanson ou le cri de son métier. Le chaudronnier crie : *Chaudronnier, chaudron, chaudronnier*[4];

[1] Éd. FOURNIER, p. 455.
[2] VIOLLET-LE-DUC, t. I, p. 241. — Cf. t. II, p. 326, et FOURNIER, p. 459 et 460.
[3] FOURNIER, p. 230.
[4] VIOLLET-LE-DUC, *Farce d'un chauldronnier,* t. II, p. 110.

s'il rencontre le savetier sur sa route, c'est à qui chantera le plus fort : *Souliers, vieux houseaux.* — *Chauldrons à refaire* [1]. Le ramoneur « commence en chantant » *Ramonez vos cheminées, jeunes femmes, ramonez,* etc. [2]. Il y a même une *Farce des cris de Paris* [3] où l'acteur s'en donne à cœur joie d'un bout à l'autre de la pièce. Là, l'intérêt musical est inférieur : on en est à ce point où la voix, tout en modulant des sons plus accentués que la parole, ne chante pas encore en réalité; mais voici une pièce où le personnage « commence en labourant et dit en chantant » une chanson aux bœufs [4], ce qui est beaucoup plus musical; un bûcheron ouvre une autre farce par ce couplet : *Il estoit un homme qui charrioit fagotz* [5]; d'aucuns, enfin, font, avec des chansons entièrement étrangères à leur personnage aussi bien qu'à la pièce, de véritables airs d'entrée [6].

A la fin de la représentation, le besoin d'entendre des sons musicaux n'est pas moins généralement senti : autrefois, on chantait le *Te Deum;* maintenant, les paroles sont plus profanes, mais on chante tout de même. Si la comédie a un caractère artistique, si l'auditoire a quelque délicatesse, on lui chantera volontiers une chanson en parties. Il y a, dans les œuvres de Clément Marot, un *Dialogue de deux amoureux* dont la conclusion est aussi instructive qu'elle est curieuse par la naïveté du procédé. Dans la *Critique de l'École des femmes,* Molière, cherchant un dénouement heureux, n'en trouve pas de meilleur que de faire annoncer « qu'on a servi sur la table ». Marot ne s'embarrasse même pas de chercher si loin : il se contente de faire ce qu'on a toujours pratiqué, et l'avoue ingénument : ses personnages ayant fini ce qu'ils ont à se dire, l'un d'eux propose la conclusion suivante :

Une chanson avec propos
N'aroyt pas trop mauvaise grâce,
Chantons-la.

Aussitôt dit, aussitôt fait. On discute d'abord si l'on chantera une chanson déshonnête : on décide que non. L'un des acteurs propose alors *Languir me fais, Content désir,* mais ce sont chansons trop tristes, « elles sentent trop leurs clamours ». On choisirait bien *Puisqu'en amours,* mais elle est à trois voix, et il n'y a que deux personnages en scène : comment faire? Par bonheur, il passe justement sur le théâtre, à point nommé, « ung petit enfant [7] » : voyant l'embarras de ce ténor

[1] Viollet-le-Duc, *Farce nouvelle,* t. II, p. 115.
[2] *Ibid., Farce d'un ramoneur,* t. II, p. 189.
[3] *Ibid.,* t. II, p. 303.
[4] *Ibid., Farce de Colin,* t. I, p. 224.
[5] *Ibid., Farce du chauldronnier,* t. II, p. 105.
[6] Voir notamment, *ibid.,* t. II, p. 128, 292.
[7] « Un quidam », disent les éditions des poésies de Marot; l'indication plus

et de ce bassus en quête d'un superius, il propose charitablement son concours :

> Messieurs, sy vous plaist que j'en soys,
> Je serviray d'enfant de chœur;
> Car je la sçais toute par cœur,
> Il ne s'en fault pas une note.

On échange encore quelques paroles, puis on « baille le ton » et l'on entonne : *Puisqu'en amour a si beau passe-temps*. Est-il dénouement plus agréable?

Avec moins d'apprêts, on le retrouve dans beaucoup de pièces de théâtre. A la fin de la *Condamnation de Banquet*, qui nous a déjà fourni d'intéressantes révélations, se trouve un rondeau qui très probablement était chanté, car on ne s'expliquerait guère sans cela la présence à cette place de cette poésie de forme lyrique[1]. Une pièce de circonstance, un « à-propos » patriotique, dirait-on de nos jours, la *Moralité de la prinse de Calais*, composée d'abord d'un dialogue en vers octosyllabiques entre « l'Angloys » et « le Françoys », se termine par onze petits couplets, du ton le plus lyrique, prononcés par les Français : ce morceau était-il chanté? Rien ne l'indique, mais on croit l'entendre[2]! En tout cas, il n'y a aucun doute à avoir pour l'emploi des chansons étrangères aux sujets à la fin du spectacle : nombre de *farces* se terminent par un ou plusieurs vers destinés à annoncer au public que la pièce est finie et qu'on va commencer les chansons :

> Chantons hault à la bien allée,
> Et à Dieu, vogue la gallée[3].
>
> En prenant congé de ce lieu,
> Une chanson pour dire adieu[4].
>
> Or chantons donc de bonne grâce[5].
>
> Chantés, c'est asés pour meshui[6].

Plus tard, au temps de Henri IV et de Louis XIII, quand les formes et l'esprit du théâtre français commençaient à se modifier profondément, la chanson avait conservé son rang. Après la tragédie, *Phraaste* de Hardy ou *Sophonisbe* de Mairet, les comédiens donnaient la farce, et après la farce, les chansons. Gautier Garguille y excellait; Turlu-

exacte du « petit enfant » est donnée par Éd. Fournier d'après un *Recueil de Farces, Moralités*, etc., par lequel il est démontré que la pièce publiée par Marot sous le nom de *Dialogue* avait été composée en vue du théâtre et était originairement une simple *Farce*. Voir *loc. cit.*, p. 307.

[1] FOURNIER, *loc. cit.*, p. 271.

[2] *Ibid.*, p. 448.

[3] VIOLLET-LE-DUC, *loc. cit.*, t. II, p. 359.

[4] FOURNIER, *loc. cit.*, p. 339, 381.

[5] *Ibid.*, p. 455.

[6] *Ibid.*, p. 437.

pin, Gros-Guillaume partageaient son succès, et les spectateurs ne songeaient guère à quitter la place avant que le dernier refrain eût été chanté. Qui sait si Molière, dans ses tournées dans les provinces, ne s'est pas conformé lui-même à cet usage traditionnel?

Ce qu'étaient ces chansons, nous ne le savons pas directement par les textes : ceux des farces imprimées au seizième siècle sont absolument muets à cet égard. Mais les indications qui abondent dans les pièces de ce temps-là, et dont nous avons relevé plusieurs, sont suffisantes pour que l'on puisse avec assurance en déterminer la nature : sauf le cas, évidemment exceptionnel, où les acteurs étaient de force à chanter en parties, ces chansons étaient de même espèce que les couplets intercalés dans le cours des scènes : des chansons populaires et semi-populaires, des *voix-de-ville* en majorité.

Pour la période postérieure, nous sommes mieux renseignés, car il s'est publié pendant toute la première partie du seizième siècle des recueils spéciaux de chansons du répertoire des troupes comiques : les *Chansons folastres et prologues tant superlifiques que drôlatiques des comédiens français par le sieur Bellone* (à Rouen, chez Jean Petit, 1612); — le *Recueil des plus belles chansons des comédiens français* (à Caen, chez Jacques Mangeant, sans date, mais faisant suite aux recueils de 1615); —les *Chansons folastres des comédiens, recueillies par l'un d'eux* (à Paris, chez Guillot-Gorju, 1637). Gautier Garguille a même publié un recueil de ses chansons, non pas des chansons composées par lui, mais de celles qu'il chantait sur son théâtre. A cette époque, ces chansons étaient généralement écrites par des rimeurs de carrefours, fournisseurs attitrés des théâtres forains; pour mélodies, elles avaient très vraisemblablement des airs connus, des *ponts-neufs;* elles rentrent complètement dans ce genre inférieur de la chanson populaire qui a été étudié dans la première partie, sous le titre de vaudeville. Encore peut-on remarquer que beaucoup sont d'authentiques chansons populaires retouchées, rajeunies et mises au goût du jour. Rien que dans le recueil de Gautier Garguille, nous retrouvons la *Maumariée,* la ronde de *la Vieille,* la chanson dialoguée de *la Bergère et le Monsieur,* la chanson de *l'Ane,* dont on a pu rattacher les versions encore populaires aux cérémonies de la *Fête de l'Ane* du treizième siècle, une chanson d'aventuriers du seizième siècle, la chanson de métier : *Il nous faut avoir des tondeux,* etc.[1]. La forme essentiellement populaire des couplets croisés y est d'un emploi constant, et l'on retrouve des formules de chansons populaires remontant au moyen âge :

L'autre jour me cheminois...
En m'en allant au moulin...

[1] *Chansons de Gaultier Garguille,* publiées par Éd. Fournier, p. 29, 31, 38, 46, 47, 52, 72, 94, 112.

L'autre jour revenant
Tout lassé de ma vigne...[1].

Le *Recueil des plus belles chansons des comédiens français* est encore plus intéressant pour nous, les trois recueils publiés par Jacques Mangeant en 1615 étant en réalité les seuls documents sur la chanson populaire avec musique que nous ait laissés le dix-septième siècle : bien que dans le *Recueil des plus belles chansons de danse de ce temps* il y ait un plus grand nombre de chansons vraiment populaires, nous relevons cependant dans le *Recueil des comédiens* la chanson de *Jean de Nivelle,* déjà trouvée dans une farce du précédent siècle, la chanson du *Galant ridicule,* encore populaire dans plusieurs de nos provinces (Normandie, Lorraine, Champagne, Anjou, etc.), la chanson des *Menteries,* également restée dans la tradition, et des refrains populaires comme :

Vive le rossignol qui chante,
Vive le gay rossignolet[2].

L'ensemble du recueil se compose d'ailleurs de chansons grivoises, très grivoises, qui ne ressortissent pas de notre sujet. Quant aux mélodies, elles sont en majorité syllabiques, sautillantes et bien dans le caractère de la chanson française. On y rencontre à tout instant des rythmes d'airs de danse qui se sont perpétués dans le vaudeville du dix-huitième et du commencement du dix-neuvième siècle, surtout des formules qu'on retrouve dans les recueils de chansons publiés par les Ballard, et dont certaines sont encore familières aux chanteurs populaires de notre temps.

Avant d'en finir avec les pièces littéraires où la musique, à peu près exclusivement représentée par la chanson, ne joue en somme que le rôle très secondaire que nous avons essayé de déterminer, il faut citer, fût-ce à titre de simple curiosité, une pièce qui, par sa date, va clore la série : la *Comédie des chansons*, imprimée en 1640. « C'est, dit l'éditeur dans sa préface, une comédie où il n'y a pas un mot qui ne soit un vers ou un couplet de quelque chanson. » Il s'agit en effet d'une sorte de pot pourri de chansons populaires, et, en quelques endroits, d'un véritable centon, où un sens nouveau est exprimé à l'aide de débris pris à droite et à gauche. Toute la pièce est composée de couplets empruntés à des chansons correspondant au caractère de chaque scène : par exemple une scène d'amour ne sera qu'une suite de *petits airs tendres;* une scène bachique se composera d'autant de

[1] *Chansons de Gaultier Garguille*, publiées par Éd. Fournier, p 55, 66, 67.

[2] *Recueil des plus belles chansons*, etc., fol. 10, 12, 34, 35. Pour les comparaisons avec les chansons restées dans la tradition populaire, voir notamment : DE BEAUREPAIRE, *Normandie*, p. 42; DE PUYMAIGRE, *Pays messin*, t. II, p. 235; BUJEAUD, *Provinces de l'Ouest*, t. II, p. 339.

chansons à boire que le public en pourra supporter. Un bavardage de femmes disant de leurs maris ce qu'on en peut dire au théâtre de la Foire est une collection de *Maumariées,* cet antique échantillon de la chanson française. Un type bien français et bien populaire, celui du soldat La Roze, apparait ici sans doute pour la première fois : sa présence est un prétexte à chansons militaires. Au point de vue musical, l'importance de cette pièce est plus que médiocre, car il est probable que la plus grande partie n'en était pas chantée. Les couplets y sont le plus souvent tellement découpés, tellement fragmentés, qu'il n'est pas possible de supposer que la mélodie ait pu les suivre dans un éparpillement pareil. On rencontre au cours de l'ouvrage plusieurs mentions de cette espèce : « Il dit, il parle »; une seule fois, dans une scène à boire, on trouve l'indication contraire : « il chante ». C'est dire assez qu'il n'y a pas grande matière pour nous dans la *Comédie des chansons.*

Mais les temps sont proches. Par la création de l'opéra, la musique théâtrale va prendre une importance autrement considérable; à nous de rechercher quel rôle la mélodie populaire joua dans cette nouvelle et capitale évolution. Mais auparavant nous devons constater que jusqu'au dix-septième siècle la musique théâtrale, en tant que genre indépendant, n'existait pas; que la musique vocale ou instrumentale, que les nécessités scéniques faisaient intervenir dans les farces, soties ou moralités, loin d'être composée pour ces pièces, était préexistante; qu'enfin cette musique était, dans le plus grand nombre des cas, prise au fonds populaire.

II

Arrivons à l'opéra.

Loin d'être populaire comme les pièces qui ont fait l'objet de la précédente étude, ce genre, éminemment aristocratique, est né dans les cours et dans les palais. On s'accorde à trouver son origine dans les ballets de cour, et l'on considère comme le plus ancien opéra le *Ballet de la Reine,* qui fut représenté au Louvre le 15 octobre 1581. Cet ouvrage n'est d'ailleurs pas un opéra, mais une sorte de tragédie féerique à grand spectacle où le dialogue est mêlé de musique vocale et instrumentale et de danses : il renferme donc tous les éléments constitutifs du genre. Musicalement, se rattache-t-il en quoi que ce soit à la chanson populaire? Extrêmement peu. Les soli, chœurs et airs de danse

du *Ballet de la Reine,* d'un intérêt médiocre, quoi qu'on en ait dit, sont écrits presque exclusivement dans ce style de contrepoint note contre note dont nous avons signalé les exemples à la fin du chapitre précédent : la *Pavane,* par exemple, ou des chansons en parties de l'école de Roland de Lassus. La mélodie populaire y fait cependant une timide apparition : c'est à la fin du premier air de danse : « Sur le dernier passage, dit le scénario, les violons jouèrent un son fort gay nommé *la Clochette.* La Circé se tenant encore couverte en son jardin de la closture du rideau, n'eut pas si tost ouy le son de *la Clochette,* etc. » Ce *son de la Clochette* était en effet l'air d'une chanson populaire du seizième siècle que la seule partition du *Ballet de la Reine* a porté à notre connaissance : c'est l'unique trace de mélodie populaire que nous y trouvions.

Sautons près d'un siècle. Dans cet intervalle, le rôle principal appartient à l'Italie. Nous n'avons pas à nous en occuper : disons seulement que la mélodie populaire entrait pour très peu dans les combinaisons de Peri, Caccini et leurs collaborateurs, préoccupés avant toute chose de reconstituer la tragédie antique. Le récitatif tient dans l'*Euridice* de Peri une place presque exclusive, au détriment de toute mélodie, populaire ou non.

Dans *Pomone* de Cambert, il n'y a rien qui puisse retenir notre attention, à notre point de vue spécial, bien entendu : bien que ce « véritable créateur de l'opéra français » ait commencé par l'écrire, en nombre assez considérable, des chansons à boire et de ces *Airs de Cour* si fort à la mode en ce temps, il ne laisse rien percer de cette ancienne tendance dans son œuvre théâtrale, dont la forme musicale est surtout déclamée.

Le genre de l'opéra se fixe et s'affirme définitivement avec Lully. Mais cette dernière formation musicale est décidément trop loin des origines pour que l'on puisse constater sur elle une influence réelle et directe de la matière musicale primitive. Par elle au contraire va s'accuser le divorce déjà consommé entre la musique savante, la musique qui procède de l'école et s'efforce de plaire aux grands, et la musique populaire, qui vit et règne dans les champs et dans les rues, sur les paysans, les gens de métier et les bourgeois.

L'œuvre de Lully comprend, d'une part, des opéras, et, d'autre part, des divertissements, comme les partitions composées pour les comédies de Molière. Il suffit d'examiner les titres et les sujets des opéras pour sentir que le chant populaire n'y pouvait guère trouver place : ces ouvrages sont invariablement ou mythologiques, comme *Thésée, Bellérophon, Atys,* ou héroïques et magiques, comme *Armide.* Le musicien eût-il pu s'inspirer ici du chant populaire, même s'il eût voulu, ce à quoi il ne songeait guère, réagir contre la tendance générale et dominante de son époque?

Les divertissements et ballets lui laissaient plus de latitude à cet égard. En effet, l'usage y autorisait les emprunts faits à toute musique préexistante, populaire ou non. Lully en profite pour replacer dans plusieurs de ses ballets un trio à boire italien de Cambert : *Bondi Cariselli,* dont la vogue se prolongea à tel point que, près de trente ans après la mort de Lully, un compositeur se l'appropriait encore : il forme le morceau de résistance d'un divertissement comique, intitulé *Cariselli,* ajouté à la suite des *Fêtes de Thalie,* de Mouret, opéra représenté en 1714. Cet usage, survivance évidente des traditions de l'école du contrepoint vocal, où le musicien avait toute latitude pour emprunter au fonds commun les éléments premiers de sa composition, eût pu engager Lully à se servir à l'occasion de mélodies populaires. Le fit-il? Rien ne l'indique. Ouvrons par exemple son œuvre la plus importante et la plus abondante en ce genre, le *Carnaval :* c'est une réunion de ses divertissements antérieurs, les ballets de *Pourceaugnac* et du *Bourgeois gentilhomme,* des pastorales au goût du siècle, etc. Un compositeur moderne, sur un sujet d'une si grande variété, n'aurait pas manqué de caractériser par l'emploi de thèmes nationaux les airs des Espagnols, des Italiens, des Égyptiens et des Turcs; mais Lully ne s'embarrasse pas de cela; Égyptiens et Espagnols chantent sur le même ton : les uns et les autres font entendre du Lully, du pur Lully. Tout au plus, dans les airs des Italiens, discernerait-on une certaine couleur italienne, non pas populaire, mais analogue à celle dont les œuvres des compositeurs d'opéras contemporains nous offrent d'excellents modèles : c'est qu'ici le Florentin se réveillait au contact des vers de sa langue natale. Signalons cependant (mais à titre d'exceptions) les deux *Airs des Poitevins* du ballet final du *Bourgeois gentilhomme.* Le second, dans le manuscrit de la collection Philidor, porte le titre de *Menuet pour les haubois en poitevin;* il resta longtemps populaire, car un livret du dix-huitième siècle, la *Clef des chansonniers,* l'a recueilli, sans citer aucunement ni le *Bourgeois gentilhomme,* ni Lully; bien que la forme soit d'une netteté qui dénote quelque peu une main d'artiste, il se pourrait faire que le thème générateur fût pris dans quelque mélodie populaire : par l'altération du septième degré par le bécarre (en majeur) dans la partie haute de l'échelle, cette chanson est un excellent type de septième ton ou hypophrygien, mode dont on trouve encore des exemples dans les mélodies populaires[1]. Quant à l'autre air : *Ah! qu'il fait beau dans ce bocage,* il a pris place non seulement dans la *Clef des chansonniers,* mais encore dans les *Brunettes.* Sans doute un tel

[1] C'est par erreur que l'altération de la sensible n'est pas indiquée dans l'édition moderne du *Bourgeois gentilhomme :* le bécarre placé devant le *fa* existe non seulement dans la *Clef des chansonniers,* mais encore dans la partition primitive du *Bourgeois gentilhomme,* qui fait partie de la collection Philidor.

succès, infiniment plus prolongé que n'était généralement celui des compositions de cette époque, est déjà une présomption en faveur de l'origine populaire de la mélodie; mais ici nous avons mieux que des hypothèses : une comparaison des textes va nous éclairer complètement.

Voici d'abord la chanson poitevine en question, telle qu'elle est notée dans le *Bourgeois gentilhomme,* les *Brunettes* et la *Clef des chansonniers :*

Moderato

Ah! qu'il fait beau dans ces bo - ca - ges!

Ah! que le ciel donne un beau jour!

Le ros - si - gnol sous ces ten-dres feuil - la - ges

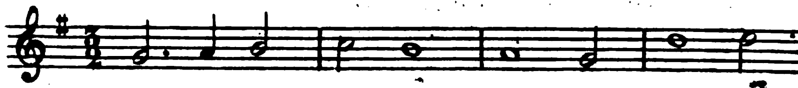
Chante aux é - chos son doux re - tour.

Il faut croire que la formule mélodique de la première phrase était fort à la mode au dix-septième siècle, car dans les *Brunettes* nous trouvons encore une chanson commençant ainsi :

J'en-tends dé - jà le bruit des ar - mes

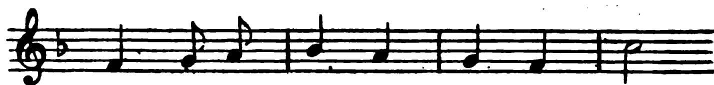
Et le tam - bour qui bat aux champs.

Chose plus curieuse et plus piquante : la même formule était déjà en circulation un siècle plus tôt. En effet, on trouve dans le premier volume de la collection Philidor, sous le titre de *Bransle de la Chape,* un air de danse qui commence ainsi :



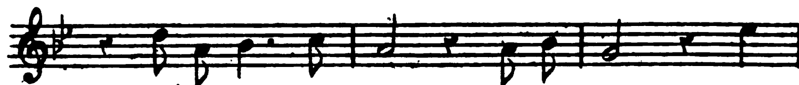
Et dans le *Recueil de chansons de danse* de Jacques Mangeant, publié en 1615 :

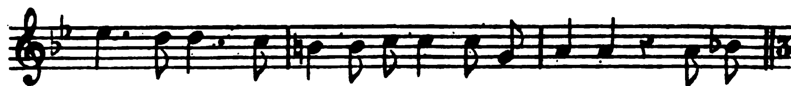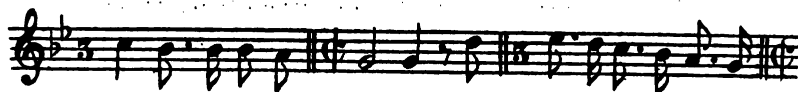




Mais ce ne sont que des bribes. Nous trouverons plutôt des observations intéressantes en étudiant la *langue musicale* de Lully : on verra que, malgré la prépondérance évidente des formes de la musique moderne, il reste encore au dix-septième siècle quelques traces du chant primitif. Prenons par exemple une phrase mélodique du prologue de *Thésée :*













Considérons d'abord la tonalité de la phrase initiale, le thème. C'est un premier ton, l'un des modes les plus fréquents dans la mélodie populaire. La tonalité moderne n'est donc pas encore établie d'une façon parfaite, absolue, un demi-siècle après Monteverde? En voilà la preuve, et celle de l'influence encore sensible des principes de la mélodie nationale. Pour le rythme, même constatation : il présente les caractères les plus intéressants de la chanson populaire. Si, dans Lully, les phrases mélodiques proprement dites sont, en général, régulièrement périodiques, en revanche, dans les phrases récitatives ou semi-mélodiques, dans les passages de pure déclamation, on retrouve l'application du principe essentiel de la chanson populaire par lequel la mélodie se calque exactement sur le vers, se conformant à son rythme et à sa longueur, et se composant d'un mélange de mesures différentes irrégulièrement disposées, au mépris de toute règle de carrure et de symétrie. L'air de *Thésée*, avec son thème de cinq mesures, son alternance de mesures à trois et à quatre temps dans la phrase intermédiaire, nous offre à cet égard un exemple qui pourrait presque nous dispenser d'en citer d'autres. Néanmoins nous signalerons encore, dans *Isis*, le remarquable air de Pan déplorant la métamorphose de la nymphe Syrinx : là, nous retrouvons pareillement le mélange et l'opposition des mesures binaires et ternaires; ces dernières, disposées d'une manière ingénieuse autant que naturelle, reviennent avec persistance, ramenant chaque fois une phrase instrumentale fort simple, mais qui exprime très heureusement la plainte harmonieuse de la nymphe changée en roseau.

Dans les airs de danse des opéras, l'absence de carrure peut être considérée comme exceptionnelle; toutefois l'exception est, en ce genre, assez fréquente. Ouvrons seulement la partition de *Roland :* à

la scène v de l'acte II, nous trouvons un air instrumental composé de deux périodes de trois mesures et une de quatre avec conclusion. A l'acte III, scène vi, se rencontre un autre air instrumental (à six-quatre) en périodes de six mesures. Dans la scène pastorale du quatrième acte, un air pour les hautbois marche par périodes de trois mesures; la *Marche pour une nopce de village* présente la même coupe. Dans le menuet, la deuxième phrase (incidente) se compose de deux périodes de six mesures. Un morceau des *Parodies nouvelles* (t. I, p. 62), intitulé : *Autre menuet de Roland* (cette pièce ne figure pas dans la partition), est écrit d'un bout à l'autre en périodes de trois mesures.

Les petites dimensions des airs à chanter ou à danser, l'absence de tout développement, sauf dans les symphonies d'ouverture, quelques morceaux scéniques et de rares pages en style contrapointé, sont encore la preuve que la musique théâtrale du dix-septième siècle n'était pas encore dégagée des formes presque rudimentaires de la musique des siècles précédents.

C'est bien peu de chose que ces vestiges des formes musicales d'une époque où la nature suppléait aux règles encore incréées : encore ne tarderont-ils pas à disparaître entièrement. Cette lointaine influence, déjà si affaiblie, s'évanouira si bien que, dans la seconde édition de ce même *Thésée,* qui a donné lieu aux constatations qu'on vient de lire, le premier *mi* de l'air cité est précédé d'un bémol qui en altère fort malencontreusement la physionomie, et, transformant le premier ton en mineur, lui ôte décidément tout ce qu'il avait su garder du caractère de la mélodie primitive. Un peu plus tard, la règle de la carrure s'impose, implacable; dès lors la mélodie théâtrale, coulée de force et toujours dans un moule immuable, si elle gagne par là quelques qualités nouvelles, aura perdu la liberté et le caractère prime-sautier qui faisait toute sa grâce aux jours d'autrefois.

Au dix-huitième siècle, l'œuvre est consommée. La musique peut subir des transformations, même dans le sens de la *popularisation,* si l'on peut s'exprimer ainsi ; elle reste pourtant sous l'influence d'idées très étrangères à celles qui ont présidé sans cesse à l'évolution de l'art populaire. Nous disons cela même pour Rameau, surtout pour Rameau; et pourtant, ce Bourguignon, homme de tempérament ardent et de jovialité copieuse, réunissant les dons multiples et les aptitudes fortes et charmantes de notre race, est en si merveilleux accord avec les instincts les plus anciens et les plus permanents de la nation, qu'il devient lui-même, en réalité, un musicien populaire. Sa musique est adoptée par les chansonniers. Ses airs de danse, ces airs si sveltes et si pimpants, à propos desquels Diderot disait qu'ils « dureraient éternellement », deviennent des airs de chansons. On y adapte des paroles, et,

sous cette forme nouvelle, ils obtiennent un nouveau succès et font une fortune durable.

Cet usage antique de mettre des paroles de chansons sur des airs célèbres est arrivé à son plein épanouissement au début du dix-huitième siècle. Déjà l'on se livre à ce travail sur les airs des premiers opéras. C'est ainsi que dans les recueils de chansons de ce temps, nous retrouvons le menuet de l'*Isis* de Lully, l'ouverture de *Thétis et Pelée,* de Colasse, et tant d'autres. A plus forte raison cette coutume s'applique aux compositeurs vivants. Les emprunts faits à Rameau sont considérables. Nous rencontrons dans divers recueils de l'époque le *Branle de Platée,* la musette de *Naïs,* l'air : *A l'amour rendez les armes,* d'*Hippolyte et Aricie.* La *Clé du caveau,* dont la première édition est de près d'un siècle postérieure à Rameau, renferme encore la fameuse pièce des *Sauvages,* des *Indes galantes,* sur l'air de laquelle Collé a composé une chanson [1].

Il résulte de ces faits que Rameau exerça une certaine influence sur l'esprit populaire, mais qu'il n'en subit aucune. Il ne se rattache plus du tout aux anciennes traditions. Il est Français, mais il est moderne. Diderot a défini le rôle de Rameau : « Il nous a délivrés du plain-chant que nous psalmodions depuis plus de cent ans... » C'est « depuis plus de dix siècles » que Diderot aurait dû dire, car ce qu'il appelle le plain-chant n'est pas autre chose que la dernière transformation de notre antique mélodie populaire. Avec Rameau, tout cela disparaît. Plus rien ne subsiste des anciennes modalités. Son traité d'harmonie est, en quelque sorte, le code de la tonalité moderne; il en donne la formule, il consacre et achève un mouvement qui était dans la nature des choses, mais qui, en une certaine mesure, demeurait encore latent et indécis.

Bizarrerie des choses! C'est au moment précis où tout paraît rompu entre la musique savante et la chanson populaire que nous allons voir celle-ci se glisser sur la scène toute retentissante des éclats tragiques de *Dardanus* et de *Castor et Pollux.* Un successeur immédiat de Rameau, Mondonville, le dernier champion de l'École française dans la guerre des Bouffons, va l'y introduire. Il compose les paroles et la musique d'une pastorale en patois languedocien : *Daphnis et Alcimadoure,* et la

[1] Il y a même, dans la *Clé du Caveau,* d'autres airs dont Rameau a été l'auteur à l'insu du compilateur; par exemple, l'air : *Quel désespoir,* faussement attribué à Monsigny, est en réalité la musette bien connue des *Indes galantes.* De même l'air : *Palsambleu, monsieur le curé,* désigné sommairement comme *chanson ancienne,* est effectivement le *Branle de Platée.* D'autre part, si quelquefois on retire à Rameau ce qui lui revient, il est, par contre, des occasions où on lui attribue ce qui ne lui appartient pas. C'est ainsi que la *Clé du Caveau* présente comme une mélodie de Rameau l'air : *Pierre Bagnolet,* déjà connu à la fin du dix-septième siècle, et l'air des *Trembleurs,* qui provient d'un chœur d'*Isis* de Lully.

fait représenter à l'Opéra, le 29 décembre 1754, cinq ans après le dernier ouvrage de Rameau. « Ce fut, dit Fétis, un succès d'enthousiasme. Jéliotte, Latour et Mlle Fel, qui chantaient les principaux rôles, étaient nés dans les provinces méridionales de la France et parlaient ce langage avec facilité; ils rendirent l'illusion complète. » Fétis ajoute: « On en contesta cependant la propriété à Mondonville; on prétendit que l'ouvrage était connu dans le Midi sous le nom de l'*Opéra de Frontignan*, et que le fond en était pris dans les airs populaires du Languedoc. » C'était aller trop loin, et montrer un superficiel esprit critique et une faible notion des vrais caractères de la mélodie populaire : les airs de ballet de *Daphnis* sont absolument, sauf un, écrits dans le style des opéras de l'époque; ils sont manifestement l'œuvre réfléchie d'un compositeur cultivé, et non le produit naïf et spontané de la Muse populaire. Mais, tout à coup, au milieu d'un divertissement apparaît une ravissante mélodie pastorale, d'une forme simple et flexible, d'une expression mélancolique très douce. Ce morceau marque une date; c'est la mélodie populaire pénétrant à l'Opéra, forçant les portes du temple. Une note relative à cette danse, placée en tête de la partition, atteste l'origine de ce chant suave et pénétrant : « J'ay cru, dit l'auteur, nécessaire d'introduire dans mon ouvrage un air du pays, que j'ay ajusté. » La seule inspection de cette musique, si différente du surplus de l'œuvre, suffit amplement à démontrer que les emprunts de Mondonville se sont réduits à celui-ci.

Nous observerons à ce sujet que certaines idées peu justes prédominaient alors, et rendaient difficile l'emploi fréquent, par un compositeur, de la mélodie populaire. Des critiques, qui d'ailleurs se trompaient sur le fait lui-même, reprochaient presque à Mondonville de s'être appuyé sur des chants indigènes. Nous sommes parvenus aujourd'hui à une manière plus libre et plus saine de juger. Traiter les légendes et les chants populaires, élever jusqu'à la dignité de l'art des motifs anciens, devenus, pour ainsi dire, le patrimoine d'une race, telle nous paraît être aujourd'hui l'œuvre la plus haute que se puisse proposer un maître. Bien loin d'en vouloir à l'artiste qui s'inspire du précieux dépôt des traditions de sa race, nous croyons qu'il faut lui savoir gré de ne se point confiner dans les recherches d'une pensée égoïste et solitaire, et de s'appliquer, au contraire, à prêter une voix et une conscience aux sourdes et obscures aspirations de la foule.

Nous regarderions ce chapitre comme incomplet si nous n'y disions quelques mots de Jean-Jacques Rousseau. Qu'il connût ou non les chants populaires, en tout cas, il était lui-même *peuple*, pour employer la forte expression de La Bruyère. Amant passionné de la nature, ami des humbles, il retrouva, plus qu'il ne l'imita, l'accent des chants du

peuple. Nous donnons comme exemple la romance du *Devin de village :*

J'ai per - du tout mon bon - heur; J'ai per-

du mon ser - vi - teur. Co - lin me dé - lais - se.

La couleur naïve de la mélodie, la grâce ingénue du développement rappellent les pastourelles du moyen âge, comme il est aisé de s'en convaincre en comparant ce morceau avec le fragment suivant, qui n'est autre que le début de l'*air d'entrée* de Marion dans la pastorale populaire d'Adam de la Halle :

Ro - bins m'ai - me, Ro - bins m'a; Ro-bins

m'a de - man - dé - e, si m'a - ra.

Ainsi, dans la forme même, l'analogie est évidente; elle est frappante surtout dans la phrase intermédiaire des deux mélodies : *Colin me délaisse,* et *Robin m'a demandée.*

Par le *Devin de village*, Rousseau introduisit encore sur la scène de l'Opéra la chanson à refrains (voir par exemple les couplets dialogués : *L'art à l'amour est favorable,* avec le refrain *C'est un enfant,* repris en chœur), la romance à couplets, même le *vaudeville* final (la chanson : *Allons danser sous les ormeaux*). Hâtons-nous d'ajouter que nous sommes loin de considérer ces innovations comme un progrès.

Avec Gluck, on voit renaître la simplicité de la tragédie lyrique. Est-il bien utile de dire à quel point ce grand homme, qui travaille pour un autre pays que le sien et dans une langue qui n'est point sa langue maternelle, est éloigné des sources populaires? Rien, ni dans ses œuvres, ni dans celles des musiciens de son école, les *Danaïdes* de

Salieri, l'*OEdipe à Colone* de Sacchini, etc., ne peut donner matière à la moindre observation concernant notre étude. Méhul lui-même, ce digne représentant de la grande école française, ne nous fournit pas davantage, ni dans l'*Horatius Coclès* qu'il donna à l'Opéra sous la Terreur, ni dans cet *Adrien* dont la courte carrière, au temps du Directoire, fut si accidentée.

Pourtant, les mouvements populaires de la Révolution devaient avoir leur contre-coup au théâtre. L'Opéra ne manque pas de s'en ressentir. Il donna des œuvres d'à-propos dont quelques-unes, bien qu'ayant disparu avec les circonstances qui les avaient fait naître, n'en méritent pas moins de fixer notre attention. Les plus remarquables sont l'*Offrande à la Liberté* et le *Camp de Grandpré,* de Gossec. Ici, on se débarrasse du masque et du costume antique; on rejette la défroque archéologique; on proscrit les pâles fantômes du passé. On met sur le théâtre des événements et des personnages contemporains. On expose aux yeux du public des scènes de l'histoire vivante et vibrante.

L'*Offrande à la Liberté,* œuvre de Gardel et Gossec, fut donnée à l'Opéra le 2 octobre 1792. L'origine de cet ouvrage est curieuse. Dans l'été de cette année, Lays et Chéron, les deux chanteurs les plus renommés de l'Opéra, reconnus un jour par la foule, avaient chanté devant elle la *Marseillaise*. Quand ils arrivèrent à la dernière strophe, à l'invocation : *Amour sacré de la patrie,* l'émotion croissante des auditeurs s'était élevée à un tel degré que tous se découvrirent et se mirent à genoux. Gardel, le maître de ballets de l'Opéra, et Gossec assistaient à cette scène. Ils eurent l'idée d'en porter l'effet imposant sur le théâtre. Ainsi naquit l'*Offrande à la Liberté,* simple mise en action de la *Marseillaise*. L'ode nationale qui, sortie spontanément du cerveau de son auteur, avait été immédiatement, et comme en un éclair, comprise, sentie, acclamée, répétée par des millions d'hommes, était seulement précédée de quelques phrases d'introduction au milieu desquelles était intercalée une première chanson patriotique, *Veillons au salut de l'empire,* dont la mélodie était tirée d'un opéra-comique de Dalayrac. Pour le *Triomphe de la République* ou le *Camp de Grandpré,* dont le sujet, traité par M. J. Chénier, se rapporte à la bataille de Valmy, il est, musicalement, en entier de la composition de Gossec, mais ce fut le musicien qui chercha à mettre dans son œuvre la note populaire conforme au sujet; le refrain : *Si vous aimez la danse, venez, accourez tous,* etc., n'est pas encore oublié de tous, car, adopté par la *Clé du Caveau*, il fut popularisé à nouveau par Béranger, qui l'associa à sa chanson de *Roger Bontemps*. Dans le ballet final se trouvent, entre autres airs nationaux, le *Ranz des vaches* et un *air pour les Savoisiens* dont le premier au moins est populaire.

Est-il digne de la gravité de notre sujet de relever ces détails? Oui, assurément, pour ce qui touche à la *Marseillaise*, type incomparable d'une nouvelle forme du chant populaire français. Mais la vraie chanson populaire, celle des temps primitifs, celle des vrais campagnards, où est-elle? Très loin, certes. Se retrouvera-t-elle? Aux indications qui nous sont fournies par certaines tendances nouvelles, il semble déjà que le goût pour les formes musicales populaires, naïves et pittoresques, renait et va revivre, en se transformant sans doute, mais en grandissant et s'affirmant chaque jour davantage. Nous l'observons mieux encore en étudiant l'opéra-comique : c'est ce que nous allons entreprendre, après quoi nous chercherons dans quelle mesure le dix-neuvième siècle a réalisé ces tendances et le rôle qu'il a jugé digne de faire jouer dans son art complexe à la mélodie populaire des anciens temps.

III

Si l'on considère le mélange du chant et de la parole comme étant le principe caractéristique de l'opéra-comique, il faut reconnaître que ce genre, qu'on s'est plu à qualifier avec quelque insistance d'*essentiellement français*, présente en effet des analogies certaines avec quelques monuments tant de la littérature du moyen âge que de la littérature populaire conservée par la tradition orale. Il n'y a qu'une voix aujourd'hui pour considérer en *le Jeu de Robin et de Marion* le premier opéra-comique : bien qu'entre les circonstances qui ont présidé à la production de cet ouvrage et à celle des opéras-comiques modernes il y ait des différences que les six siècles qui nous en séparent expliquent assez, il n'en est pas moins vrai qu'à considérer seulement le résultat cette opinion est absolument fondée. Mais c'est en dehors du théâtre, dans les œuvres d'un caractère purement narratif, que l'on trouvera le plus d'exemples de ce mélange de chant et de paroles. Le fabliau ou *chante-fable* d'*Aucassin et Nicolette,* où le récit est fait alternativement en prose parlée et en vers chantés, en est le plus célèbre exemple que nous fournisse le moyen âge. Le roman du *Renart noviel,* celui de *Fauvel,* dont les mélodies sont notées dans les manuscrits, sont exécutés dans le même esprit et la même forme.

On en trouve de plus curieux encore dans les contes populaires, ces récits merveilleusement naïfs que les bonnes femmes content dans les veillées, remuant dans l'âme des auditeurs tout ce qu'il y a d'imagina-

tion, de crédulité, de besoin d'émotion. Perrault en a recueilli quelques-uns de leur bouche, et, leur donnant une forme littéraire, en a fait des chefs-d'œuvre. Dans certains de ces contes, le récit est parfois coupé par le chant : par exemple dans le conte nivernais du *Batteur en grange*[1]. Deux jeunes filles, obéissant aux suggestions du batteur, l'ont suivi dans un château dont il leur a d'avance décrit les splendeurs; arrivées, l'homme leur dit qu'elles vont mourir. C'est la situation de *Barbe bleue;* mais ici, les deux sœurs, dont l'une veille à la fenêtre, ne se disent pas l'une à l'autre : « Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir? » Elles chantent, et sur le ton d'une psalmodie simple et émue :

Ma p'tit' sœur Marie,
Qu'est-c' que tu vois venir
Tant loin d'ici?
— Je vois venir un p'tit papillon blanc,
Un' p'tit' dam' blanche
Tant loin d'ici.
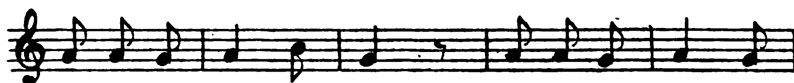
L'homme, de la chambre voisine, crie qu'on se dépêche; chaque fois la douce cantilène reprend : la petite sœur aperçoit le petit papillon blanc, la petite dame blanche « moins loin d'ici », puis « qu'approch' d'ici », enfin « qu'arrive ici ». Ils entrent enfin : c'est le bon Dieu et la sainte Vierge, venus au secours des jeunes filles; ils coupent la tête au faux batteur, qui n'est autre que le Diable, et jettent son corps dans l'huile bouillante préparée pour les deux innocentes.

Même procédé pour le conte des *Roseaux qui chantent*[2]. Une jeune fille a tué son frère et l'a enterré dans un champ. Sur la fosse poussent des roseaux. Une bergère coupe un de ces roseaux pour en faire un sifflet : mais voilà que le roseau ne siffle pas, il chante ainsi :



[1] Voir la *Revue des traditions populaires*, t. III, p. 435.

[2] Ce conte est universellement répandu. La version à laquelle nous empruntons ce résumé nous a été communiquée de la haute Bresse et a paru dans la *Revue des traditions populaires*, t. II, p. 365. A la page 125 du même tome se trouve une version flamande avec une autre mélodie. La version bressane a donné lieu à une intéressante étude de M. Paul Sébillot sur les nombreuses variantes connues de ce conte (*loc. cit.*, p. 366). — Dans la même *Revue des traditions populaires*, on trouvera encore un conte créole (t. I, p. 106) mélangé de paroles et de chants. Enfin l'un des plus récents numéros (novembre 1888) contient une légende auvergnate de même forme.





La bergère fait recommencer l'expérience par d'autres personnes : toujours le roseau répète le même chant; on oblige enfin la sœur à siffler à son tour : la mélodie révélatrice désigne la coupable et venge le crime.

Il serait puéril de vouloir trouver une influence directe de ces contes sur la formation de l'opéra-comique; cependant cette conformité de procédés nous a semblé assez intéressante pour mériter d'être signalée ici.

La vérité est que, si la chanson populaire n'exerça sur l'évolution de l'opéra français qu'une influence peu puissante, elle fut au contraire l'un des premiers facteurs de l'opéra-comique. Ce genre n'est en réalité que la continuation et le développement des farces des seizième et dix-septième siècles, entremêlées de couplets et de chansons : il s'y rattache par un genre de pièces issu directement de la farce, ayant joui d'une grande faveur pendant la période qui s'étend de sa disparition à la naissance de l'opéra-comique, et reconnu pour avoir engendré ce dernier.

Les spectacles de la Foire, déjà florissants au dix-septième siècle, forment en effet la suite naturelle des représentations foraines dont le pont Neuf était le théâtre le plus fréquenté. Leur histoire a été trop souvent racontée pour qu'il soit opportun de la refaire; nous n'y toucherons que lorsque la chanson populaire nous y ramènera. Or, cela se produit dès le jour où les théâtres de la Foire, prétendant s'affirmer d'une façon plus décisive qu'ils ne l'avaient fait à l'origine, veulent faire acte d'indépendance au point de vue musical.

Deux entrepreneurs de spectacles forains, Alard et Maurice, ayant fait jouer en 1698 une comédie mêlée de vaudevilles, de danses et de machines, intitulée : *Les Forces de l'Amour et de la Magie*, l'Opéra, armé de son privilège, fit défense aux directeurs de faire chanter sur leurs théâtres. Ce petit événement est resté célèbre à cause des incidents et des plaisanteries prolongées auquel il donna lieu. La chanson y joua un rôle capital et contribua pour beaucoup à sauver la situation.

Parmi les expédients dont les comédiens des théâtres de la Foire se servirent pour tourner l'interdiction, l'un des plus excentriques était celui de la *pièce à écriteaux*. Dans ces pièces, chaque acteur avait dans sa poche droite son rôle écrit en gros caractères sur des rouleaux de papier qu'il dépliait, montrait aux spectateurs et remettait ensuite dans sa poche gauche. Comme cette méthode était peu pratique et que la plaisanterie menaçait de s'user, on remplaça les rouleaux de papier par des écriteaux qui descendaient du cintre : quand il y avait des couplets, l'orchestre jouait un air connu de tout le monde, et le public, lisant les paroles sur l'écriteau, les chantait lui-même, cela avec d'autant plus d'entrain qu'il savait être désagréable à l'autorité. Pour les acteurs, ils faisaient les gestes. Ce fut ainsi que, grâce à la chanson, le genre qui devait prendre plus tard un développement si personnel put échapper aux dangers qui le menaçaient et rester sauf pour un temps.

Nous ne le suivrons pas dans les diverses péripéties par lesquelles il passa dans la première partie du dix-huitième siècle. Enfin, en 1724, grâce à un privilège bien et dûment parafé, il s'organisa d'une façon définitive et devint l'opéra-comique. Le succès, très vif d'abord, alla en grandissant et s'établit d'une manière si solide que la troupe n'eut pas à souffrir, en 1752, du succès prodigieux remporté à l'Académie royale de musique par la troupe d'*Opera-Buffa* de Cambini, troupe où brillait la Tonelli et qui donnait la *Serva padrona*.

C'est à cette période florissante que se rapportent les dix volumes du *Théâtre de la Foire;* Lesage, d'Orneval, Fuzelier, Favart, Piron, Vadé, etc., travaillent activement à enrichir son répertoire, dont le caractère musical n'est encore qu'incomplètement établi, puisque, malgré l'importance de la partie lyrique, aucun compositeur digne de ce nom n'y collabore. L'opéra-comique de ce temps-là n'est autre que ce que l'on a appelé plus tard le vaudeville. Pour fixer les idées à cet égard, nous allons parcourir une des œuvres qui obtinrent le plus éclatant succès à cette époque, la *Chercheuse d'esprit,* de Favart.

Dans cette pièce, qui peut être considérée comme type du genre pendant la période de l'histoire de l'opéra-comique qui sépare les représentations ultra-populaires du commencement du siècle de celles auxquelles les Philidor et les Monsigny vont apporter leur concours, tous les couplets — et ils sont innombrables — se chantent sur des *timbres,* parmi lesquels nous en trouvons plusieurs de notre connaissance.

Quelques-uns sont empruntés à l'opéra, par l'intermédiaire du vaudeville : tel est l'air *Quel désespoir,* que nous savons avoir pour origine une musette de Rameau, et *Suivons l'amour, c'est lui qui nous mène,* tiré d'*Amadis* de Lully. D'autres ont une allure plus populaire : par exemple, l'aimable vaudeville : *Je veux garder ma liberté,* noté dans la

première partie; les chansons : *Quand la bergère vient des champs, — Il faut que je file, file, — Dans notre village chacun vit content, — Une vielle d'argent lirette, — Rossignolet du vert bocage,* que l'on trouve dans les *Brunettes* et la *Clef des chansonniers,* sont encore vivantes dans nos campagnes; enfin, on trouve encore des refrains en onomatopées qui appartiennent en propre à la chanson populaire : *O riguingué, o lon lan la; — Oh! ricandaine, oh! ricandon; — Tourlouririette li ron fa; — Tarare ponpon,* etc.

Ces chansons étaient connues de tous : elles n'introduisirent rien dans le domaine de l'art lyrique. Cependant, étant chantées par des artistes de talent, à commencer par l'aimable Mme Favart, une charmeuse s'il en fut, étant accompagnées par un orchestre qui, si rudimentaire qu'il fût, n'en avait pas moins certaines exigences, elles n'arrivaient pas devant le public avant d'avoir subi une certaine préparation musicale. Parfois même, dès cette époque, quelques airs nouveaux s'introduisaient discrètement dans l'Opéra-Comique. Ce théâtre avait donc des fournisseurs musicaux chargés de mettre au point les éléments anciens et d'introduire peu à peu ceux dont l'expérience quotidienne faisait reconnaître la nécessité.

Ces musiciens, ancêtres des Méhul, des Boieldieu et des Herold, étaient, la plupart du temps, de méchants ménétriers qui se contentaient d'adapter tant bien que mal les airs connus sur les paroles nouvelles que fournissaient les auteurs attitrés de l'Opéra-Comique. Ils appartenaient généralement à l'orchestre du théâtre. Les livrets des pièces de ce temps nous font connaître quelques-uns de ces noms obscurs, que la *Biographie universelle des musiciens* n'a pas tous conservés.

Le plus ancien, celui auquel revient au plus juste titre le mérite d'avoir le premier composé de la musique pour l'opéra-comique, était un violoniste de l'orchestre de la Comédie française nommé Gillier. Il fit la musique des comédies et divertissements de Regnard et Dancourt, mais il paraît surtout s'être occupé de l'organisation musicale de l'opéra-comique lors de sa première période. « L'Opéra-Comique avait pour compositeur de sa musique M. Gillier, à qui l'on est redevable des meilleurs vaudevilles qui sont répandus dans l'Europe depuis plus de quarante ans », disent les auteurs du *Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique,* Le Sage et d'Orneval, dans la préface de leur précieuse collection (1723). En effet, dans les airs notés à la fin des volumes, dont l'immense majorité est composée de *timbres* connus, on trouve assez fréquemment cette mention : *Air de M. Gillier.* Plusieurs morceaux nouveaux sont ainsi composés par lui pour la *Ceinture de Vénus,* le *Temple du Destin,* pièces de Le Sage représentées à la Foire en 1715 : les frères Parfaict ont même avancé qu'il avait composé la musique de ce dernier ouvrage, dont en réalité une faible part lui revient.

Mais le nom de Gillier n'est pas le seul qui paraisse en cette place : on y retrouve, en tête de certains airs nouveaux, les noms de plusieurs compositeurs obscurs, qui furent cependant des précurseurs : Bernier, de la Croix, Aubert, de la Coste, Mlle de La Guerre, un autre plus connu, Mouret; ils composent des couplets, des chansons; ils accroissent le répertoire populaire, et commençent même à agrandir les formes. Il y a dans la *Ceinture de Vénus* déjà nommée un duo de Mlle La Guerre aussi développé qu'un duo bouffe d'intermède italien. Dans *Arlequin traitant,* de d'Orgeval (1716), un acte, parodie des scènes des Enfers des opéras de Lully, renferme deux chœurs à trois parties de de la Croix.

Pendant près de quarante années, la situation ne change pour ainsi dire pas : l'opéra-comique est toujours composé d'une majorité d'airs connus auxquels s'adjoignent peu à peu quelques pages musicales de compositeurs contemporains. Nous rencontrons ainsi au passage les noms de Prot, qui fait les airs nouveaux du *Bal bourgeois* en 1738[1]; La Ruette, resté célèbre comme chanteur, mais qui n'en fut pas moins un des compositeurs actifs de son théâtre vers le milieu du siècle : son nom figure à ce titre dans le *Boulevard,* représenté en 1750, et dans plusieurs pièces postérieures. Les *Troqueurs*, de Dauvergne, qui sont de même un composé d'anciens vaudevilles et de musique nouvelle, datent de la même année 1753. Nous trouvons ensuite de Beauran, auteur des airs nouveaux du *Diable à quatre* (1753); Harny, mentionné au même titre sur le livret des *Ensorcelés* (1757); Gibert, compositeur de la *Sibylle* (1758) et plusieurs œuvres postérieures; Laborde, l'auteur de l'*Essai sur la musique,* qui se délasse par quelques couplets pour *Gilles garçon peintre* (1758); Favart lui-même, qui, non content d'être le librettiste le plus en vogue de cette période, s'amuse à composer des airs de vaudeville pour la *Ressource des théâtres* (1760); Audinot, qui fait à la fois la pièce et les airs nouveaux du *Tonnelier,* représenté pour la première fois en 1761 et repris plus tard avec additions musicales du fait de Philidor, Monsigny, Gossec, etc. Citons encore Rigade, Vachon, Blaise, qui, en 1754, avait déjà publié trois recueils d'airs écrits pour la Comédie italienne. Philidor n'avait pas débuté différemment.

Ces noms nous sont connus par les livrets, qui donnent, à la suite des poèmes, les airs nouveaux généralement accompagnés de l'indication de l'auteur. Encore est-il nombre de pièces, appartenant à l'époque la plus ancienne de l'opéra-comique, dont les airs nouveaux ne sont accompagnés d'aucun nom, ce qui en fait des mélodies anonymes,

[1] Fétis attribue la paternité de ce *Bal bourgeois*, représenté en 1738, à un Prot né en 1747.

conformément aux plus pures traditions populaires : c'est ainsi qu'on peut lire des airs dus à des compositeurs inconnus dans le *Prix de Cythère* (1742); l'*Amour au village* (1745); le *Poirier*, de Vadé (1752); le *Monde renversé* (1753), etc.

Tandis que des écrivains, des amateurs, des chanteurs ou des musiciens d'orchestre, aussi peu experts les uns que les autres aux savantes combinaisons de la musique, composent pour l'opéra-comique, on ne s'étonnera pas de voir une chanteuse écrire des pièces : c'est ce que fit Mme Favart, non pas toujours absolument seule, à ce qu'on dit, et, en tout cas, avec la collaboration assidue d'un musicien nommé plus haut, Blaise. Celui-ci, basson à la Comédie italienne, est tellement bien le type des musiciens d'ordre inférieur qui, empruntant tour à tour aux vaudevilles et aux chansons de la campagne leurs éléments musicaux, formaient ainsi de pièces éparses un composé singulièrement hétérogène, que nous nous arrêterons un instant à étudier une œuvre peu connue, mais extrêmement typique, produit de sa collaboration avec la célèbre comédienne, l'un et l'autre s'étant inspirés de beaucoup plus près qu'on n'avait coutume de le faire à cette époque des traditions et des mœurs populaires.

Annette et Lubin, comédie en un acte en vers par Mme Favart (le *Dictionnaire des Opéras* lui attribue pour collaborateur l'abbé de Voisenon), *mêlée d'ariettes et de vaudevilles dont les accompagnements sont de M. Blaise* (1762), est l'un des types les plus complets de l'opéra-comique dans cette période de transition. Dans le sujet figurent les personnages par excellence de l'opéra-comique, le bailli, le seigneur du village, le berger et la bergère, etc. Par endroits, on trouve, en tête de certains airs, l'indication : *Ariette de M. Blaise;* ce sont les moins nombreux. Le reste se compose de vaudevilles, ainsi que d'airs empruntés aux opéras de l'époque, comme *Dans ma cabane obscure* du *Devin*. On y trouve aussi des airs italiens : l'air *Ma chère Annette* porte le timbre : *Da te, cutano, non posso andar*. La chanson restée populaire : *Le cœur de mon Annette* appartient à cet ouvrage, où elle figure sous le timbre primitif : *Je vous trouve plus belle*. Mais ce qui nous intéresse le plus, c'est que l'on y rencontre des mélodies vraiment populaires parodiées. Par exemple, la chanson : *Quand la bergère vient des champs* est notée dans les *Brunettes* et a des similaires encore dans nos provinces. La chanson que dit Annette à son entrée en scène : *C'est la fille à Simonette*, est une chanson française retouchée sans doute et qui doit déjà quelque chose au style plus fin et plus châtié de l'opéra-comique, mais qui présente bien encore la simplicité naïve du chant primitif. Enfin, la scène la plus intéressante de la pièce — la scène classique entre toutes à l'opéra-comique — est celle dans laquelle le berger et la bergère se chantent des chansons pour se récréer,

— non d'ailleurs sans arrière-pensée de récréer aussi les auditeurs.

Or, la chanson de la bergère n'est pas ici une vulgaire romance de la façon d'un compositeur quelconque, c'est une vraie chanson populaire : les paroles, vraisemblablement retouchées, sont populaires par le sujet (c'est l'éternelle histoire du seigneur qui fait la cour à la bergère, laquelle riposte par les tours les plus pendables); quant à la mélodie, c'est, très exactement, celle d'une des chansons populaires les plus répandues qu'il y ait dans les provinces du sud-est et du centre de la France, la complainte d'amour de la *Pernette*. Il y aurait d'intéressants rapprochements à faire entre les différentes versions de cette chanson dont la partition d'*Annette et Lubin* nous fournit la plus ancienne mélodie notée; tout ce qu'il nous importe de constater maintenant, c'est la présence d'une chanson ausssi manifestement populaire dans une des œuvres les plus caractéristiques de la première période de l'Opéra-Comique.

A la fin de cette scène, Lubin, pour être agréable à Annette, veut lui faire entendre :

La chanson qu'au château l'on chanta l'autre jour.

C'est un air à roulades, très vieillot. On ne peut s'empêcher d'être de l'avis d'Annette qui interrompt ce morceau insipide à la douzième mesure, en disant :

Ces chansons du château ne valent pas les nôtres.

Tout cela n'est-il pas un signe des temps?

Mais déjà à l'époque où fut joué *Annette et Lubin* avait paru un ouvrage qu'on considère comme ayant marqué une date : les *Troqueurs* de Dauvergne, qui furent représentés en 1753.

Les historiens de la musique regardent cette œuvre comme le premier opéra-comique, le premier du moins qui soit entièrement dû au même compositeur. Il y a dans cette réputation quelque chose d'usurpé. Les *Troqueurs* ne sont pas plus de la composition exclusive de Dauvergne qu'*Annette et Lubin* de celle de Blaise : il y a peut-être un peu plus de morceaux nouveaux dans cette œuvre que dans celles qui l'ont précédée, mais cela ne constitue pas en sa faveur une différence suffisante pour justifier sa réputation d'être le premier opéra-comique : on a vu par la nomenclature ci-dessus que l'opéra-comique avait eu des compositeurs nombreux longtemps avant Dauvergne; en outre, les *Troqueurs* n'ont pas ouvert une voie nouvelle et tellement large que l'ancienne en ait été aussitôt abandonnée. Dans le livret, publié d'abord et dont le titre est : *Les Troqueurs, opéra bouffon en un acte par M. Vadé, représenté pour la première fois sur le théâtre de la Foire Saint-*

Laurent le 30 *juillet* 1753, les ariettes nouvelles sont notées à la fin, sans nom d'auteur. Plus tard, quand Dauvergne fut devenu un personnage, il publia sa partition remaniée sous le titre d'*Intermède par M. Dauvergne, ordinaire de la musique de la chambre du Roy et de l'Académie Royale;* les airs connus ont disparu, et le dialogue est mis en récitatif à la manière italienne; mais cette forme nouvelle n'a rien de commun avec celle de l'opéra-comique primitif, dont l'auteur, à l'époque où il l'écrivit, était un très petit compagnon, un vulgaire musicien populaire, comme les autres.

Plus tard encore la forme de l'opéra-comique n'est pas définitivement fixée, et les mélanges les plus hétérogènes s'y produisent. En 1756, on représente à la foire Saint-Germain le *Diable à quatre,* « par M. S... », dit le livret : c'est Sedaine. Dans la pièce, nombre de couplets précédés de la traditionnelle indication de l'air connu; même il y a une scène dans laquelle un personnage, savetier de son état, se mettant à l'ouvrage, entonne par deux fois la chanson populaire : *Rossignolet du bois, rossignolet sauvage,* réminiscence curieuse des farces des quinzième et seizième siècles. Enfin quelques-unes des parties versifiées (nous n'osons pas dire des *poésies*) sont précédées de la mention d'*Air nouveau,* avec renvoi à la fin de la brochure; en effet, les dernières pages sont remplies par des mélodies notées, sans accompagnement, à la fin desquelles on lit : *Les ariettes sont de M. de Beauran.* Mais ce n'est pas tout. La partition parut ensuite : dans l'exemplaire de la Bibliothèque du Conservatoire, on lit au-dessous du titre, écrite à la main d'une écriture du dix-huitième siècle, cette mention : *de Sedaine, mis en musique par A. D. Philidor.* Les *Annales dramatiques* donnent en effet Philidor pour l'auteur de la musique du *Diable à quatre*, et le *Dictionnaire des Opéras* reproduit cette attribution. Cependant, dans la partition, on retrouve tous les airs attribués par le livret à de Beauran, mais en outre deux airs nouveaux, y compris un ensemble final à plusieurs voix; les parties de chant sont accompagnées de deux parties instrumentales, violon et basse. Cela étant, il est facile de reconstituer la vérité. La composition primitive des airs nouveaux du *Diable à quatre* ayant été confiée à de Beauran, musicien peu célèbre et que la *Biographie des musiciens* a dédaigné[1], celui-ci, après avoir écrit les parties de chant en imitant, d'ailleurs fort platement, le style des airs de l'*opera buffa,* se trouva sans doute incapable de les harmoniser et de les orchestrer. On eut donc recours à Phi-

[1] Ce de Beauran n'est probablement autre que l'avocat librettiste Baurans, le traducteur de la *Servante maîtresse,* de Pergolèse, lequel, écrivant tour à tour pour l'opéra-comique des vers et des ariettes, rentre absolument dans cette catégorie de producteurs d'occasion, poètes et musiciens purement instinctifs, sans culture et sans étude, que nous avons pu comparer aux auteurs de chansons populaires.

lidor pour compléter le travail : étant précisément en quête d'une position dans le monde musical, celui-ci dut se prêter avec empressement à la combinaison, écrire les accompagnements et rajouter deux morceaux. Bien que ces détails ne touchent qu'indirectement à notre sujet, nous n'avons pas cru devoir les négliger, et serions heureux si cette étude des infiniment petits de la musique avait pu éclairer un point d'histoire sur lequel Fétis a erré, et que l'homme de France qui connait le mieux le dix-huitième siècle musical, M. Arthur Pougin, semble n'avoir pas connu.

En résumé : des airs de vaudeville, un couplet de chanson populaire, des airs nouveaux de Baurans ou de Beauran, un autre air et un morceau d'ensemble de Philidor, avec une instrumentation de ce dernier, il y a de tout cela dans le *Diable à quatre*. N'avions-nous pas raison de dire que, même après les *Troqueurs*, tout n'était pas encore mis en place dans le domaine de l'opéra-comique?
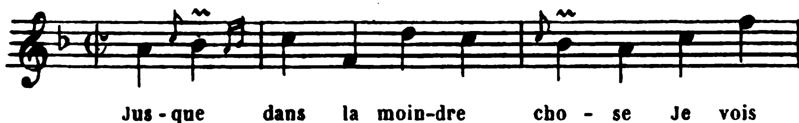
Bien qu'à dater de cette époque le genre tende à se développer et s'épurer, le vaudeville n'y a pas encore entièrement perdu ses droits. Presque toutes les œuvres par lesquelles débutèrent les premiers maitres qui devaient jeter un éclat durable sur le répertoire de l'opéra-comique, les Philidor, les Monsigny, les Duni, présentent ce même mélange de morceaux spécialement composés et d'airs populaires préexistants. Il y a des airs de vaudeville dans le *Peintre amoureux de son modèle*, de Duni, représenté en 1757; il y en a dans *Blaise le savetier* (1759), dans le *Jardinier et son seigneur* (1761) de Philidor, dans le *Maître en droit* (1760) et le *Cadi dupé* (1761) de Monsigny, dans le *Tonnelier*, d'Audinot (1761). Le livret du *Maître en droit*, attribuant la musique au « sieur Moncini », ajoute que « le choix des airs et l'arrangement des divertissements sont dus au sieur Francœur, surintendant de la musique du Roi en sémestre ». Avant son premier début sérieux dans *Blaise le savetier*, Philidor avait écrit des airs pour la reprise d'une vieille pièce en vaudevilles de Lesage, Fuzelier et d'Orneval, les *Pèlerins de la Mecque*. On voit que le principe de l'unité de composition était long à s'établir à l'opéra-comique.

Il s'établit cependant : déjà la même période connait des œuvres pures de tout élément musical étranger au génie du compositeur [1]. Il

[1] Il faut mettre à part un cas semblable à celui de Philidor, qui, dans le *Sorcier*, eut l'aplomb de placer l'air *Objet de mon amour* d'*Orfeo* de Gluck, alors dans sa nouveauté et dont il avait eu les épreuves entre les mains avant la représentation. Beaucoup d'encre a coulé à ce sujet, et Fétis a écrit : « La comparaison que j'ai faite avec soin des deux partitions de Gluck et de Philidor m'a démontré qu'il n'y a pas une phrase commune entre elles. » Fétis a bien mal comparé, car la romance du *Sorcier : Nous étions dans cet âge encore*, renferme : 1° la mélodie du premier vers de l'air de Gluck (après une première mesure ajoutée); 2° toute la deuxième période de l'air, depuis le vers : *Et quand le jour s'enfuit*, jusqu'à la fin, avec les mêmes harmonies, et, qui plus est, avec une des répliques d'orchestre qui

n'y a pas de vaudevilles dans le premier opéra-comique de Monsigny, les *Aveux indiscrets*, non plus que dans *On ne s'avise jamais de tout*, la première œuvre qu'il fit en collaboration avec Sedaine : pas davantage dans la seconde pièce de Duni, *Nina et Lindor*. Bientôt le genre de l'opéra-comique se dédoublera : d'un côté se formera le *vaudeville*, qui, sous Louis XVI, avec Piis et Barré, prendra parmi les spectacles de Paris une importance considérable ; de l'autre, l'opéra-comique proprement dit, dégagé de toute attache et devenu complètement indépendant.

C'est l'époque glorieuse qui commence pour lui. Aux maîtres déjà nommés : Monsigny, Philidor, viendra se joindre la pléiade des Grétry, des Dalayrac, des Méhul, Devienne, Berton, Dezède, Martini, etc. Leur facture est, sinon toujours savante, du moins correcte et non sans élégance ; ils n'ont pas rompu, tant s'en faut, avec les traditions nationales, mais ils ne s'inspirent plus directement de la mélodie populaire. Les premiers, Dauvergne, Philidor et leurs contemporains, vivant à l'époque où l'*opera-buffa* italien avait tourné la tête à tout le monde, s'appliquaient surtout à en imiter les formes ; les nouveaux venus cherchent au contraire de nouvelles formules et présentent la mélodie française sous un aspect tout nouveau. Il n'en est qu'un seul dont la musique pourrait nous faire songer aux chants simples et mélancoliques des campagnes : Monsigny. Il n'a pas, certes, la solidité technique de Philidor ni le don d'observation psychologique de Grétry, mais son génie, tout de sensibilité, est le plus spontané, et quelques-uns de ses chants ont l'émotion douce et touchante de nos plus charmantes mélodies populaires. Par quelques côtés même ils en rappellent la forme : par exemple par l'abondance des petites notes d'ornement, non pas les ornements *rococos* des opéras de Rameau, mais plutôt ces notes insaisissables qui caractérisent le style instrumental populaire, celui des airs de cornemuse, vielle, etc., et dont les paysans, qui ne savent jamais attaquer une note franchement, font grand usage dans leurs chants :



forment l'écho dans Gluck. A quoi attribuer un pareil procédé? Peut-être tout simplement à ce que les artistes du dix-huitième siècle croyaient encore pouvoir légitimement pratiquer la doctrine de Molière : « Je prends mon bien où je le trouve », laquelle procède de l'usage immémorial d'emprunter tout ce qu'on voulait à la tradition populaire. En tout cas, on n'a pas expliqué davantage comment il se faisait que, dans l'air d'*Iphigénie en Tauride : Je t'implore et je tremble*, Gluck avait replacé presque intégralement les onze premières mesures d'une gigue de Sébastien Bach. (Voir l'édition de Mlle Pelletan, p. XXIII.)



mon a - mant em - preint : Quand j'é - par - pille l'u - ne



ro - se, Dans cha - que feuille il est peint.

Et pour finir :



Pour moi tout est son i - ma - ge ! Mon cœur en a sou - pi - ré [1].

On retrouve même chez Monsigny, et cela avec une insistance singulière, l'usage de l'altération du septième degré de la gamme, changeant momentanément le majeur en septième ton du plain-chant, procédé que nous avons vu être fréquent dans les mélodies populaires et surtout dans les chants du moyen âge : ici, l'altération ne porte le plus souvent que sur une note de broderie, mais elle est suffisante pour changer le caractère modal :



Son pe - tit cœur sou - hai - te [2].

Un passage avec sa basse (c'est la seule harmonie que comporte la partition) fera mieux ressortir encore ce caractère :
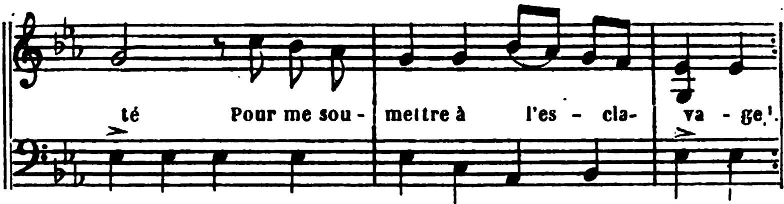
CHANT et VIOLON

Non non non, j'ai trop de fier-

Basse continue

[1] *On ne s'avise jamais de tout*, premier air de Lise.

[2] *Le Roi et le Fermier*, trio du troisième acte.



Souvent, par le seul fait des situations, Monsigny est instinctivement ramené au style de la mélodie populaire, qu'il devait bien connaître. Les sujets rustiques sont nombreux dans ses opéras-comiques, et les assonances du bon Sedaine appartiennent en propre au style de la chanson. Fréquemment ses personnages font ce que faisaient déjà les bergers de *Robin et Marion :* ils chantent pour se récréer. Le troisième acte du *Roi et le Fermier* n'est qu'un long concert de ce genre; chaque personnage chante à son tour une chanson en l'honneur de l'hôte inconnu, qui est le roi, et celui-ci ne dédaigne pas de risquer la sienne à son tour; déjà l'acte avait commencé par un morceau typique, un trio de femmes occupées à travailler et à filer, et qui chantent chacune sa chanson : la petite Betsy, une ronde; Jenny, la bergère mélancolique, une pastourelle; la mère, une vieille complainte; et il est curieux de voir comment, sous la forme plus ample de la mélodie moderne, le compositeur arrive à retrouver dans ces trois chants, qui doivent se combiner en un ensemble final, l'accent vrai de la mélodie populaire, surtout dans la pastourelle et la complainte qui en sont des imitations très peu chargées. On peut citer encore, dans le même esprit, la chanson du grand cousin du *Déserteur : Tous les hommes sont bons,* avec sa tendance manifeste vers l'imitation de la tonalité grégorienne; puis encore la chanson à boire : *Je ne déserterai jamais,* un des plus excellents exemples de la chanson française du dix-huitième siècle; la ronde à *six-huit : J'avais égaré mon fuseau,* et jusqu'à la Marche de la noce, qu'on dirait prise directement au répertoire de quelque ménétrier de campagne.

Grétry, bien qu'il y ait chez lui moins de spontanéité, plus de recherche et d'observation, se préoccupe aussi parfois de retrouver l'accent de la chanson populaire ou de l'ancienne mélodie française. Ce qu'il dit de la romance de *Richard Cœur de Lion : Une fièvre brûlante* mérite d'être rapporté ici; il prétend l'avoir écrite « dans le vieux style », et il ajoute : « Ai-je réussi? Il faut le croire, puisque cent fois on m'a demandé si j'avais trouvé cet air dans le fabliau qui a procuré le sujet [2]. » Il est certain que le rythme strictement ter-

[1] *La Belle Arsène,* premier air d'Arsène.
[2] *Essais sur la musique,* t. I, p. 368.

naire, la succession continue d'une blanche et une noire, sont bien dans le caractère des chants du moyen âge. L'accent populaire est plus vivace dans les couplets : *La danse n'est pas ce que j'aime,* qui, s'ils ont un développement plus considérable que celui de la vraie mélodie populaire, en ont au moins le caractère et le rythme, celui de la mesure à six-huit, le rythme populaire français par excellence. On trouve même, grâce à l'imitation ou à l'emploi des mélodies populaires, un parfum de nature dans certaines œuvres de Grétry, par exemple dans ce *Guillaume Tell* dont la champêtre ouverture, traversée par le Ranz des vaches et les sons lointains du cor des Alpes, « sent le serpolet », comme disait, à son lit de mort, Antoinette Grétry : il y a aussi, dans ce même *Guillaume Tell,* une petite chanson très inconnue que chante Gemmi, *le petit Tell* (ainsi qu'il est nommé dans le naïf poème de Sedaine), laquelle est un bijou, une des mélodies les plus parfumées du dix-huitième siècle.

Les Visitandines de Devienne renferment une chanson en jargon gascon dont nous ne saurions dire avec assurance si elle est ou non empruntée au fonds populaire : dans le cas de la négative, on reconnaitra au moins que l'imitation est très exacte.

Pour être complet, il faut signaler un emploi peu sérieux de la mélodie populaire, excusable en somme à l'Opéra-Comique, mais seulement en carnaval. Grétry parait encore en être le promoteur; il s'en explique ainsi au sujet de *Matroco,* pièce burlesque en quatre actes représentée en 1777 : « La musique faisait à chaque instant épigramme, et l'épigramme sortait d'un air de vaudeville. » Par exemple, sous un air chanté sur ces paroles :

Ah ! songe affreux ! mais quand j'y songe,
Pourquoi m'alarmer d'un songe?

l'orchestre jouait la chanson :

Ah ! ce sont vos rats
Qui font que vous ne dormez pas.

Cela manquait de sel, et Grétry lui-même qualifie cette pièce de « délire d'imagination »; il ajoute avec la chaleur d'une conviction sincère : « La flamme a dévoré cette production monstrueuse en expiation de l'atteinte que j'avais donnée au bon goût. » Il en cite seulement deux fragments dans les *Essais*[1].

Pour Grétry, la raison déterminante de l'emploi de la mélodie populaire au théâtre est tirée de l'association d'idées qui en résulte. Dans l'ouverture du *Magnifique* (1773), il se sert de l'air *Vive Henri IV,* en y

Essais sur la musique, t. I, p. 290 et suiv

ajoutant un « second air chantant pour qu'il y eût quelque chose du compositeur ». Or, c'est dans une scène religieuse qu'il l'introduit, à cause de la ressemblance qu'il lui trouve avec les chants d'Église, et il s'évertue à démontrer dans une note qu'il n'y a pas d'anomalie à cela. « On dira que Henri IV ne fut point un prince remarquable par les sentiments religieux » : c'est là l'objection qui l'inquiète, et il s'en tire par ce beau raisonnement : « Henri était bon; donc il était aimé de Dieu et des hommes[1]. » Que de choses dans *Vive Henri IV!*

Dalayrac goûte particulièrement ce genre de plaisanterie. Dans *Vert-Vert* (1789), il mêle dans l'ouverture la prose de Pâques *O filii* avec la chanson tant soit peu profane : *Quand je bois du vin clairet,* voulant faire pressentir ainsi le mélange de sacré et de profane dont le poème de Gresset lui a donné la matière. Dans *Renaud d'Ast* (1787), le principal personnage s'annonce de loin en chantant, par une nuit d'orage, l'air *Il pleut, bergère,* dont la popularité était toute fraîche à l'époque; pour une autre entrée, au milieu d'une situation prétendue émouvante, l'orchestre fait entendre tout à coup l'air : *Malbrough s'en va-t-en guerre,* dans une intention satirique qu'il serait trop long d'expliquer ici. Ailleurs on avait déjà entendu jouer dans la coulisse, par un petit orchestre de cors, hautbois et bassons, la retraite militaire sur un air dont la popularité a été prolongée par le chœur orphéonique bien connu : *De la retraite voici l'heure.* Ajoutons que, si *Renaud d'Ast* doit beaucoup au répertoire populaire, il a payé sa dette en lui fournissant deux choses : un air patriotique et un cantique. L'air patriotique est la romance avec guitare : *Vous qui d'amoureuse aventureuse,* devenue, avec trombone, *Veillons au salut de l'Empire;* l'autre est la romance sentimentale : *Comment goûter quelque repos? ah! je n'en ai pas le courage,* transformée en le non moins sentimental cantique : *Comment goûter quelque repos dans les tourments d'un cœur coupable?*

L'usage de transformer en *timbres* de vaudeville les airs d'opéra-comique qui avaient obtenu le plus de succès ne date pas de Dalayrac : il remonte à la création même du genre, et Philidor et Monsigny en ont fourni plus d'un. Il serait manifestement inutile de rechercher tout ce qui a passé de ce répertoire dans l'autre : bornons-nous à dire qu'une grande partie des airs de la *Clé du caveau* est empruntée à l'opéra-comique. Constatons seulement que, si ce genre doit beaucoup à la chanson populaire, il le lui a largement rendu.

[1] *Essais sur la musique,* t. I, p. 437.

CHAPITRE V

LA MÉLODIE POPULAIRE ET L'ART MUSICAL AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE.

Aujourd'hui, la réhabilitation de la chanson populaire est accomplie. Méprisée des beaux esprits du siècle de Louis XIV, considérée au dix-huitième siècle par ses côtés les moins recommandables et sacrifiée sans honte aux vulgarités du vaudeville, mais, pendant le même temps, restée vivante dans le peuple des campagnes, elle a excité dans notre dix-neuvième siècle une curiosité toujours croissante, en même temps qu'elle a fourni aux compositeurs de copieux éléments de travail. Ce mouvement en sa faveur a commencé à la fin du siècle dernier, sous l'influence des idées de Jean-Jacques Rousseau sur la nature, le bonheur de la vie des champs; on daigna tout d'abord reconnaître quelque agrément à cette musique de paysans, sans la prendre autrement au sérieux : on la considéra à peu près de même manière que faisait Mme de Sévigné, qui, étant allée prendre les eaux de Vichy, s'extasie sur les paysannes qui ont « une oreille aussi juste » que Mme de Grignan elle-même, et à qui elle donne tous les soirs « un violon avec un tambourin de basque », ajoutant que, « dans ces prés et ces jolis bocages, c'est une joie que de voir danser le reste des bergers et des bergères du Lignon ». La chanson populaire, dans ce temps-là, est à la mode comme les troubadours; on la goûte d'autant mieux qu'elle vient de plus loin. Pendant la période qui va de la Révolution à la fin de la Restauration, c'est, parmi les compositeurs de musique pour *piano-forte* et autres instruments « tant hauts que bas », comme on disait jadis, un véritable déluge de fantaisies, thèmes variés, pots pourris, etc., sur des airs populaires russes, écossais, polonais, vénitiens, napolitains, allemands, voire même bretons, béarnais, basques, auvergnats, etc., etc. Attester l'authenticité de tous serait peut-être un peu bien s'avancer; mais peu importe, le mouvement est imprimé. Les plus grands maîtres le suivent. Beethoven intercale des thèmes russes dans deux de ses quatuors (le septième et le huitième, *op.* 52), et il se charge, sur la demande d'un éditeur, d'un important travail d'harmonisation de mélodies écossaises, qu'il accompagne en trio par un violon, un violoncelle et le piano. Les mélodies écossaises étaient

très à la mode dans la première partie du siècle. Boieldieu en a introduit plusieurs dans la *Dame blanche*. Il n'a pas dédaigné pour cela nos vieux chants français, témoin les variations qu'il fait chanter sur *Au clair de la lune* dans les *Voitures versées*. Parmi les chansons populaires intercalées au théâtre par les compositeurs de cette période, on peut citer encore la *canzone* bien connue : *O pescator dell'onda,* qui, chantée en trio dans la *Sérénade* de Mme Gail, forme incontestablement le morceau le plus agréable de cette partition oubliée. Tout un duo de *Jeannot et Colin* de Nicolo est fait de même sur le dessin d'une célèbre *montagnarde* auvergnate, chantée et dansée par les acteurs et entremêlée des *cris du pays.*

Si nous sortons de France, nous voyons jouer à la mélodie populaire, sous une influence toute passagère, un rôle des plus singuliers : c'est dans *Semiramide* de Rossini, opéra qui fut représenté pour la première fois à Venise. Il y a là un duo qui forme une des scènes capitales de l'ouvrage : Sémiramis doit mourir, Arsace va la frapper, mais il hésite, il s'arrête; les voix s'unissent en un doux *cantabile,* et, dans cette situation pathétique, elles chantent en tierces... le *Carnaval de Venise,* que Rossini, qui connaissait bien son public, avait intercalé en bonne place pour exciter les trépignements d'allégresse des Vénitiens; ce qui eut lieu à point nommé.

Si la mélodie populaire n'était jamais intervenue dans l'art musical à un titre plus sérieux que dans le cas que nous venons d'exposer, il n'eût peut-être pas été très utile d'entreprendre cette étude; heureusement, nous avons mieux à considérer. Et précisément, vers l'époque où nous sommes arrivés, on lui voit prendre un nouveau rôle dont les temps plus anciens n'avaient pas soupçonné l'importance. Cette époque est celle du romantisme, où, dans tous les arts, on tendit à la recherche d'une *couleur locale* brillante, frappant les sens et aussi exacte que possible. Comment le problème pouvait-il être résolu en musique? D'une seule manière : par l'imitation ou même par la reproduction pure et simple des formules de mélodies populaires propres aux pays et aux époques dont le musicien avait à évoquer l'idée. Grétry en avait eu déjà une sorte de prescienee quand, dans *Aucassin et Nicolette* et *Richard Cœur de lion,* il avait recherché « le coloris ancien », comme il l'a dit lui-même; et c'est sous l'influence d'idées analogues que Boieldieu, que l'on ne saurait cependant accuser d'un romantisme fougueux, intercala des airs écossais dans la *Dame blanche :* il est vrai qu'en cela il considéra plutôt l'agrément qui devait en résulter pour la pièce que la couleur qu'ils devaient lui donner, car, loin d'en mettre en valeur les côtés les plus originaux, il a pris à tâche de les atténuer en se les assimilant, en en faisant du Boieldieu.

L'un de ceux qui eurent des premiers la conscience nette du rôle

que les mélodies populaires étaient appelées à jouer dans l'art, ce fut le véritable père du romantisme musical, Lesueur. Rempli d'illusions, — mais « d'illusions fécondes », — sur ce point comme sur tant d'autres, il n'arriva pas à édifier quoi que ce soit de définitif, mais il eut le mérite, souvent plus rare, d'indiquer des routes nouvelles. Nous avons vu de quelle façon, souvent bizarre, il comprit l'intervention des noëls populaires dans son *Oratorio de Noël*. Dans l'opéra d'*Ossian, ou les Bardes,* nous ne saurions affirmer, faute de documents, s'il a fait ou non des emprunts directs au répertoire des mélodies celtiques, chants des bardes ou autres publications similaires commencées par le dix-huitième siècle, mais, à lire simplement la partition, il paraît certain qu'il s'en est maintes fois inspiré de très près[1].

Avec Berlioz, le maître coloriste s'il en fut, le mouvement en faveur de la mélodie populaire s'accentue. Et pourtant, combien la matière était peu copieuse à cette époque où les recherches sérieuses n'étaient pas commencées, où tout était encore à découvrir! C'est presque exclusivement de ses observations personnelles, faites au hasard et sans suite, que Berlioz se sert en pareil cas. Le souvenir des mélodies populaires entendues dans ses excursions dans les campagnes d'Italie apparaît plus d'une fois dans ses œuvres. Dans un chœur de *Benvenuto Cellini* il a replacé en entier une phrase mélodique répandue, dit-il, dans toute l'Italie, et dont il donne la notation dans ses Mémoires; il lui a conservé même son accompagnement de guitare, au rythme monotone, aux harmonies rudimentaires : sa pauvreté voulue témoigne de la fidélité de la reconstitution[2]. Dans *Benvenuto Cellini* ainsi que dans sa dernière œuvre, *Béatrice et Bénédict,* il imite plaisamment les intonations des gens du peuple en reproduisant leurs formules mélodiques familières. Les rythmes de danses italiennes y abondent, surtout dans *Benvenuto*[3]. Enfin, l'influence des mêmes souvenirs est évi-

[1] Plusieurs thèmes de la scène du *Sommeil d'Ossian* ont un caractère très marqué de mélodies populaires : par exemple, l'*Air fantastique pour la pantomime,* destiné, dit l'auteur, à « rappeler à Ossian endormi le souvenir cher des chants de ses aïeux », dont la mélodie rythmée comme un air de *gwerz* breton, à *six-quatre* et en hypodorien, est jouée par les instruments de l'orchestre à l'unisson et à l'octave; le *Chœur des aïeux et des bardes :* « Espérais-tu rester », dont la ligne mélodique est presque semblable à celle d'une des mélodies du *Barzaz-Breiz,* non encore paru à cette époque : *La submersion de la ville d'Ys.* Si Lesueur n'a pas connu ces chants, il y eut du moins de son fait un phénomène de prescience très remarquable. Voir encore au troisième acte le *Chant de Selma :* « Hélas! sans m'entendre, tu quittes ces bords. »

[2] *Mémoires de Berlioz,* p. 146 de la première édition, et *Benvenuto Cellini,* p. 232 de la partition pour piano et chant. Nous avons publié sur ce sujet, dans la *Revue des traditions populaires* (t. III, p. 147 et suiv.), une étude développée à laquelle est jointe une reproduction du fragment de *Benvenuto Cellini,* avec son accompagnement de guitares.

[3] Voir dans *Benvenuto* la scène de l'auberge, p. 105 et suiv. de la partition piano et chant, et dans *Béatrice et Bénédict* la scène de l'improvisateur, p. 123.

dente dans la symphonie d'*Harold*, surtout dans la *Marche des pèlerins* et la *Sérénade d'un montagnard des Abruzzes*, où l'on retrouve, sinon des mélodies populaires complètes, du moins des tournures de phrases et des rythmes empruntés aux chants de la campagne romaine. Rappelons encore plusieurs pages de la *Damnation de Faust*, le bruit lointain de la retraite entendu de la chambre de Marguerite, les litanies chantées par les femmes pendant la course à l'abîme, sur un chant qui provient d'une mélodie populaire française, et surtout cette admirable *Marche hongroise*, des thèmes de laquelle Berlioz a tiré un si prodigieux parti.

Avec Félicien David, l'emploi de la mélodie populaire devient systématique. On se rappelle l'impression de surprise, puis de ravissement, que produisirent les premières audition du *Désert* : il semblait que cette musique, d'un caractère si nouveau à l'époque, transportât les auditeurs de France dans un monde inconnu, non seulement plein de séductions et de charmes, mais avant tout, par-dessus tout, vivant. A quoi tenait ce résultat? A l'emploi direct des mélodies populaires orientales et à l'imitation de leurs rythmes, de leurs tournures, des sonorités des instruments, toutes choses que le musicien s'était si bien assimilées que, sans en atténuer le caractère, il en avait composé un art tout personnel. Au point de vue de la couleur obtenue en musique à l'aide des mélodies populaires, le *Désert* marque une date.

Au théâtre, où l'élément pittoresque est tout naturellement relégué au second plan par le développement des caractères et des passions, la mélodie populaire ne saurait jouer un rôle aussi apparent; mais, dans les parties incidentes ou intermédiaires, elle reprend ses droits, qui ne semblent pas lui avoir jamais été contestés depuis la constitution du répertoire moderne. Au dix-huitième siècle, le *Ranz des vaches*, que Jean-Jacques Rousseau, le notant à la suite du *Dictionnaire de musique*, avait rendu presque populaire en France, avait déjà figuré deux fois au théâtre : dans le *Guillaume Tell*, de Grétry, et dans le *Camp de Grandpré*, de Gossec; Rossini le reprend à son tour et en introduit deux fragments dans son *Guillaume Tell*, l'un à la fin de la première scène, où il est joué en écho par les cors, l'autre dans l'ensemble final : *Liberté, redescends des cieux*, auquel il sert de thème.

Et la *Muette de Portici* ne contient-elle pas quelques thèmes de chansons ou de danses napolitaines? On assure que non, et, qui plus est, que son auteur ne connaissait même pas l'Italie. La couleur n'en est sans doute pas d'une exactitude absolue, mais, malgré le poncif des formules et du style général, il faut convenir qu'elle est parfois d'une singulière vivacité.

Dans les *Huguenots*, Meyerbeer a, chacun le sait, intercalé à plusieurs reprises le choral de Luther; dans le *Prophète*, le psaume que chantent

les anabaptistes; dans l'*Étoile du Nord*, l'ancienne marche allemande dite *Dessauer March*, dont on ne voit pas très bien la raison d'être dans une pièce russe.

De nos jours, les compositeurs de musique théâtrale aiment à accuser le relief des mélodies populaires qu'ils emploient dans leurs œuvres, à les faire entendre en bonne place, à les mettre le plus possible en valeur. Qui n'a admiré, au quatrième acte d'*Hamlet*, l'arrangement de la poétique et pénétrante ballade du *Lac bleu?* Par deux fois Ophélie la chante, discrètement soutenue par les instruments de l'orchestre, l'entremêlant d'autres formes mélodiques de caractères très différents; puis, la scène achevée, soudain au fond du lac bleu l'on entend des voix, accompagnées d'une harpe et d'une flûte invisibles, murmurer en chœur la douce mélodie, à laquelle Ophélie mêle ses derniers accents. On ne pourrait trouver un meilleur exemple du charme et de la poésie que l'emploi bien entendu de la mélodie populaire peut donner à une scène, en même temps qu'une preuve plus décisive de ce que peut gagner cette mélodie, si parfaite qu'elle soit par elle-même, à être traitée par une main experte. Il nous a été donné d'entendre ce même chant dans sa langue nationale et sous sa forme primitive : il était loin d'avoir le caractère, la pureté et la grâce exquise que lui a donnés M. Ambroise Thomas.

La mélodie populaire paraît avoir été dédaignée complètement par M. Gounod, du moins dans ses œuvres théâtrales : même dans *Mireille*, qui l'eût si bien accueillie, on n'en voit pas de trace. Nous n'en trouvons pas davantage dans l'œuvre de M. Ernest Reyer; pourtant on ne peut pas dire que ce soit par mépris du genre, M. Reyer ayant publié un recueil de vieilles chansons françaises harmonisées par lui. Sans doute il a semblé à ces maîtres que dans la musique dramatique l'élément pittoresque et extérieur doit s'effacer complètement devant l'élément passionnel : doctrine d'ailleurs très soutenable. Le maître dont le génie illumine la fin de notre dix-neuvième siècle, Richard Wagner, l'a sévèrement mise en pratique. Nous avons vu ailleurs, par une citation d'*Opéra et Drame*, l'importance qu'il attribue au rôle de la mélodie populaire dans l'évolution de la musique, et nous tenons d'autre part des sources les plus autorisées qu'il avait un très grand goût pour les chansons populaires, notamment pour celles de France; mais il n'en a jamais introduit dans ses drames musicaux. Personne, apparemment, ne songera à attribuer une origine populaire au chant du matelot de *Tristan et Yseult*, non plus qu'aux deux mélodies instrumentales du berger, d'un caractère si profondément émouvant, mais d'une forme si capricieuse et si éloignée du caractère strictement diatonique de la mélodie populaire. Le chant du berger de *Tannhauser* n'a rien, non plus, de rustique. A peine quelques pages du *Vaisseau*

fantôme, œuvre de jeunesse, rappellent-elles un peu le caractère des chansons des pays du Nord, sans que nous puissions dire s'il y a emprunt ou imitation. Enfin, dans les *Maîtres chanteurs de Nuremberg*, quatre morceaux, le choral du premier acte, la chanson de travail de Hans Sachs, celle de l'apprenti David au troisième acte, et le magnifique choral du dernier tableau, sont des imitations plus ou moins lointaines des chorals protestants ou des chansons populaires allemandes, mais c'est tout[1]. Et c'est moins par des emprunts directs que par l'observation de certains détails de mœurs populaires qui donnent le mouvement, la vie, que l'œuvre de Wagner peut rentrer dans le cadre de ce travail : par exemple par les cris d'appel : *Hoï ho!* des compagnons de Siegfried, ou le *Ho he, Ha he!* des matelots de *Tristan*, même le *Hojo toho!* des Valkyries, qui ont, les premiers surtout[2], absolument le caractère des cris des paysans, dont nous avons entendu de semblables en Allemagne même.

C'est chez les Français surtout que se manifeste le plus vivement ce goût du mouvement extérieur à la réalisation duquel la mélodie populaire se prête si complaisamment. Parmi ceux de cette génération, Bizet est peut-être le compositeur qui lui a le plus emprunté. *Carmen*, ce chef-d'œuvre de couleur et de vie, est imprégné d'un bout à l'autre de la saveur des mélodies espagnoles, ou tout au moins des mélodies des pays méridionaux, de la création desquelles Bizet avait tout naturellement conservé lui-même le secret. Les emprunts directs sont, croyons-nous, assez rares dans *Carmen*[3], mais l'imitation des chansons populaires espagnoles est flagrante; le compositeur les avait beaucoup étudiées (nous en avons des preuves). Dans l'*Arlésienne*, les mélodies populaires provençales ont été plus encore mises à contribution.

[1] La recherche de la couleur extérieure est cependant plus sensible dans les *Maîtres chanteurs* que dans les autres œuvres de Wagner. C'est ainsi que, dans un livre du dix-septième siècle sur Nuremberg et les Maîtres chanteurs (WAGENSEIL, *De civitate Noribergensi*, etc., 1697), on retrouve la forme originale du motif dit *Thème de la bannière*; mais combien il a été transformé! On en pourra juger par la comparaison ci-dessous :



Un des motifs de *Parsifal*, le *Thème du Gral*, est emprunté, dit-on, à la liturgie de l'Église de Dresde. Mendelssohn s'en était déjà servi dans sa symphonie de la Réformation.

[2] Une chanson bretonne citée dans la première partie a un refrain qui rappelle de très près celui des Valkyries : *Tikoko! Tiko-koko!* L'intonation, il est vrai, est très différente.

[3] Pour la *Habanera* d'entrée de Carmen, l'emprunt est reconnu et dûment constaté, mais il porte non sur une chanson populaire, mais sur une mélodie d'Yradier, que Bizet avait prise pour telle.

M. Saint-Saëns sait aussi mieux que personne le parti qu'un musicien consommé peut tirer des mélodies populaires : pour nous en tenir actuellement à sa musique dramatique, bornons-nous à citer l'emploi qu'il a fait d'anciens thèmes anglais et écossais, populaires ou non, dans la partition de *Henry VIII*, particulièrement dans les airs de ballet. Dans la *Princesse jaune*, il a, ou nous nous trompons fort, introduit des airs chinois. Même tendance chez M. Massenet : il est bien probable que le thème exposé par la flûte seule dans le ballet du *Roi de Lahore* est un air populaire hindou; et l'on a conté récemment dans une séance publique de l'Académie des beaux-arts que l'introduction de *Marie-Madeleine* avait pour thème principal une mélodie rustique entendue autrefois aux environs de Rome, sur la musette d'un berger. Il y a des airs norvégiens dans le ballet d'*Hulda*, opéra inédit de M. César Franck, dont les concerts symphoniques ont fait connaître des fragments. Les mélodies hindoues donnent encore une couleur très caractérisée à plusieurs pages de *Lakmé*, de M. Léo Delibes, qui nous fournira vraisemblablement d'autres occasions d'étudier dans ses œuvres le rôle de la mélodie populaire au théâtre; car, si nos informations sont exactes, le compositeur achève en ce moment une œuvre dont l'action se passe en Roumanie, et pour laquelle il a été recueillir des mélodies populaires dans le pays même. Enfin, si, sans prétendre pénétrer les arcanes de l'avenir, nous considérons l'œuvre lyrique le plus récemment représentée à l'époque où sont écrites ces lignes, le *Roi d'Ys*, de M. Ed. Lalo, nous y trouverons non seulement un poème tiré d'une des plus belles légendes de notre Bretagne, mais encore des chansons bretonnes, parmi lesquelles une des plus célèbres, et non des moins charmantes, la chanson de noce : « Nous somm' venus vous voir, du fond de nos villages », qui donne une couleur ravissante à une scène empruntée elle-même aux coutumes populaires de beaucoup de nos provinces.

L'école moderne a bien su juger du parti qu'elle pouvait tirer de la mélodie populaire : elle n'a pas craint de l'employer hors du théâtre, non plus dans un but exclusivement pittoresque, mais en vue de renouveler et de vivifier le style de la symphonie, la forme la plus élevée de l'art musical. Elle a compris que la mélodie populaire renferme en elle assez de vitalité, de sève musicale, pour les communiquer à des œuvres de longue haleine en servant de base et de point départ à leurs développements. Et en cela il serait injuste de voir un aveu d'appauvrissement de la veine musicale, d'impuissance en matière de création, car ce n'est que le retour à une tradition nationale, celle des maîtres de l'école polyphonique des quinzième et seizième siècles, qu'on n'a jamais considérés, que nous sachions, comme représentant un art en décadence. Ces traditions mises à part, — et elles ont eu certainement le

temps d'être oubliées, — l'idée est toute moderne et date à peine d'un demi-siècle. Beethoven ne l'a, en réalité, jamais appliquée; il était, à coup sûr, assez riche de son propre fonds, ce qui ne l'a pas empêché d'introduire à l'occasion des mélodies populaires dans ses œuvres : mais quand il l'a fait, ç'a été toujours d'une façon incidente et passagère, sans considérer ces mélodies comme les thèmes véritables et sans en rien tirer.

C'est plutôt aux jeunes écoles contemporaines qu'appartient en propre l'application de cette idée : à l'école russe d'abord, dont le caractère original et très vivant est un produit immédiat des mélodies nationales, très étudiées, imitées et souvent employées directement par ses compositeurs; à l'école scandinave, à laquelle s'appliquent les mêmes observations, particulièrement en ce qui concerne la remarquable personnalité de M. Grieg; enfin à une école un peu moins récente que la précédente et plutôt représentée par un nom que par un groupe d'artistes : nous voulons parler de Liszt, qui, par la composition de ses *Rapsodies hongroises,* contribua dans une large mesure au mouvement en faveur de la mélodie populaire dans la musique symphonique. Des maîtres qui l'avaient dédaignée dans les œuvres théâtrales en font usage dès qu'ils abordent le genre purement instrumental : tel Wagner, qui, dans *Siegfried-Idyll,* introduit le chant d'une berceuse allemande, et qui bâtit sa *Marche de fête* pour le centenaire de l'indépendance des États-Unis sur un air national américain.

La France est, avec la Russie, le pays où ce mouvement a été le plus loin. Notre moderne école symphonique a fait un emploi copieux des mélodies populaires de tous les pays, et commence, après avoir cherché très loin ses éléments, à se servir de ceux que le terroir lui fournit. M. Camille Saint-Saëns a employé des thèmes arabes dans sa *Suite algérienne,* des airs danois et russes dans une œuvre de musique de chambre de composition récente; il a aussi composé sur des mélodies populaires de nos provinces sa *Rapsodie d'Auvergne* et ses *Rapsodies sur des cantiques bretons.* Les recueils de chansons napolitaines nous ont transmis sous leur forme primitive quelques-uns des thèmes des *Scènes napolitaines* de M. Massenet; il y a aussi des airs alsaciens dans les *Scènes alsaciennes* du même auteur; probablement des airs hongrois dans ses *Scènes hongroises.* M. Lalo a écrit plusieurs œuvres symphoniques sur des mélodies populaires : sa *Symphonie espagnole,* son *Concerto russe* et une exquise *Rapsodie norwégienne.* M. Bourgault-Ducoudray, qui a tant fait pour la vulgarisation de la mélodie populaire, a employé des thèmes grecs et bretons dans plusieurs compositions instrumentales. Le poème symphonique *Irlande,* de Mlle A. Holmès, s'achève par une mélodie aux contours nets et énergiques très vraisemblablement empruntée au répertoire populaire de l'île. La rapsodie *Espana,*

de M. Chabrier, est formée, son nom l'indique, de thèmes espagnols, et l'on ne sait ce que l'on doit le plus admirer, de leur originalité propre ou de l'éclat du coloris dont les a revêtus le compositeur. Une œuvre plus récente encore est la *Symphonie sur un thème montagnard* de M. Vincent d'Indy : ici un simple chant de berger des Cévennes sert de thème unique à une composition de longue haleine, développée symphoniquement, presque classiquement, en trois parties dans chacune desquelles le thème générateur se transforme et paraît sous un aspect nouveau : première et heureuse tentative vers une forme nouvelle dont la mélodie populaire, aussi bien que la symphonie, trouveront peut-être à tirer grand parti.

Et si nous en jugeons par certains indices qu'il nous a été donné d'observer, nous pourrons avancer que le rôle de la mélodie populaire dans les futures créations de l'art n'est pas près d'être terminé. Il existe actuellement un mouvement très marqué en sa faveur; pour beaucoup, une rénovation de la musique en est attendue. Ainsi l'art de l'avenir se trouverait appuyé sur l'art du passé le plus lointain; il retrouverait, au contact de cette forme primitive, une vitalité nouvelle. Et pourquoi n'en serait-il pas ainsi? N'est-ce pas en puisant aux sources véritablement nationales que cette rénovation peut s'accomplir le plus sûrement? A cette fréquentation, l'art ne perdra rien de ce qu'il a conquis en richesse, en force, en solidité; il en peut sortir, au contraire, embelli, épuré et vivifié. Et peut-être, de cette union de la science moderne avec la spontanéité du lyrisme de nos aïeux, il sortira quelque jour une de ces œuvres significatives, qui marquent une date et méritent de demeurer, parce qu'elles révèlent, d'une façon claire et brillante, les goûts séculaires et l'éternel génie d'une race.

TABLE DES AIRS NOTÉS

1° D'APRÈS LES MANUSCRITS DU DOUZIÈME AU SEIZIÈME SIÈCLE.

2° D'APRÈS LES RECUEILS IMPRIMÉS DU SEIZIÈME AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

3° CHANSONS RECUEILLIES DE NOS JOURS DANS LA TRADITION POPULAIRE.

TABLE DES MATIÈRES

PARIS. TYPOGRAPHIE E. PLON, NOURRIT ET Cie, RUE GARANCIÈRE, 8.